4° A17
125
H. 493c

Das

Theater zu Athen,

hinsichtlich

auf

Architectur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt

erläutert

durch

Hans Christian Genelli.

EIGENTHUM DER STADT AUGSBURG

Mit vier grossen Kupfertafeln.

Berlin und Leipzig,
in G. C. Nauck's Buchhandlung.
1818.

Dem Hochgebornen Herrn

FRIEDRICH LUDWIG CARL

Reichs-Grafen FINK VON FINKENSTEIN,

Erb- und Gerichts-Herrn auf Madliz, Wilmersdorf, Ziebingen,

weiland Königl. Preuſs. Regierungs-Präsident,

der Natur und Kunst mit gleicher Liebe pfleget,

meinem hochverehrten Gönner;

Dem Wohlgebornen Herrn

Friedrich August Wolf,

Königl. Preuſs. Geheimen-Rath, Professor der Griechischen und Römischen Philologie,
Mitglied der Akademien zu Berlin und zu München.

Dem

in den Fächern der Alterthümer hoch berühmten Manne,

der hierin auch Andrer Streben mit freundlicher Theilnahme fördert,

meinem viel geehrten Freunde,

Beiden hochachtungswürdigen Männern sei diese Schrift dargereicht als ein schwaches Zeugniſs der aufrichtigen Ehrerbietung und Ergebenheit, die ihr Verfasser gegen Dieselben heget.

I.

EINLEITUNG.

Es liegt am Tage, daſs in den uns erhaltenen attischen Dramen Manches, selbst dem gelehrtesten Forscher dieser Litteratur dunkel bleiben muſs, lediglich aus Mangel einer deutlichen Ansicht von der Darstellung und dem Spiele derselben, dem Orte und den übrigen äuſseren Bedingungen dieses Spieles. Eben so einleuchtend ist es auf der anderen Seite, daſs ohne jene deutliche Vorstellung vom Wesen und Gange des erwähnten Spieles es auch dem baukundigsten Antiquar unmöglich bleibt, von so mancher Eigenheit in der architektonischen Anordnung des griechischen Theatron bestimmte Nachweisung und Erläuterung zu geben, troz der Beschreibungen, die uns die Alten von diesen Gebäuden geben, und troz der vielen Überbleibsel, die annoch sich unsrer Forschung darbieten. Ich schweige von dem, was der entbehren muſs, welcher jene Gedichte für den Kunstgenuſs lieset, so lange er nicht den äuſseren Gang und, wenn ich so sagen darf, die Figur der Handlung gleichsam vor Augen zu sehen, nicht die Töne, in welchen sie dahin rauschte, im Ohre gleichsam nach zu hören vermag, während er den Inhalt liest; so lange er nicht sich erklären kann, warum die gegebene Handlung hier eben in solchem Umfang, mit solchen besonderen Umgrenzungen dargestellt worden, kurz auf welchen Wegen das Drama grade zu diesen Formen gelangt ist.

Ist es irgend möglich, hierin zu einer klareren Anschauung zu gelangen, so könnte es nur dadurch geschehen, daſs man zugleich alle Elemente dieser Kunsterscheinung ins Auge fasste: das Gedicht, und den Ort für welchen es bestimmt war, samt der Art und Weise, wie jenes in diesem aufgeführt wurde, so weit irgend dies noch aufzuspü-

ren wäre: und dafs man sodann sie nach ihrer Erzeugung und Ausbildung historisch entwickelnd, und nach ihren Verhältnissen zu den andern Kunsterscheinungen bei demselbigen Volke, ein Ganzes der Anschauung zu schaffen suchte, welches vor dem Einschleichen fremdartiger Vorstellungen wohl verwahrt, sich immer rein und klar vor dem Sinn erhielte. Freilich ein schwieriges Unternehmen, das aber auch meines Wissens so noch nicht versucht worden ist: denn ich befürchte nicht, dafs man mich auf romanhafte Schilderungen älterer Gelehrten, wie jene von Barthelemy, verweisen werde, oder auf die zerrissenen und durch einander geworfenen Notizen der Schulcompendien, die schwerlich in ihren Verfassern selbst ein Bild der Anschauung erzeugt haben. Wie ich nun dergleichen nicht vorgefunden, so ist es jezt mein Vorsaz, was in dieser Materie ich geraume Zeit hin gesucht und gedacht habe, in dieser Schrift, so gut ichs vermag, zu einem Ganzen zusammen zu stellen: sicher nicht in dem Wahn, die Materie erschöpft, oder in Allem das Rechte gefunden zu haben, noch weniger um mir einen Plaz unter den Antiquaren und Philologen zu erwerben, zu welchen ich meiner Bildung nach nicht gehöre; sondern lediglich in der Absicht, vielleicht gelehrtere und begabtere Männer anzuregen, sie gleichsam winkend daran zu erinnern, dafs es auch hier noch eine Bahn für sie zu betreten giebt.

Dieser mein Vorsaz aber schränkt sich, wie schon die Überschrift anzeiget, blofs auf die Athenische Bühne ein, und scheidet also jedes andere Theaterwesen aus. Vielleicht bliebe es selbst dann noch rathsam, die Untersuchung bei Einer Bühne anzufangen, und zwar bei der eigentümlichsten, wenn wir auch von mehr anderen eben so viel wüssten: besonders wenn diese anderen durch Abstammung oder Übertragungen mit jener in Einigem verwandt wären. Seitenblicke führen leicht irre; und solche Ähnlichkeiten verleiten oft unmerklich voraus zu sezen, Manches, was noch weiter sich hier vorfindet, müsse eben so auch dort Statt gefunden haben. Nun ist aber sogar das Theater der Athener uns heut zu Tage das bekannteste, das, wovon uns neben den Meisterwerken auch noch die mannigfaltigsten Nachrichten übrig geblieben sind. Von der römischen Bühne sind die älteren und besseren Tragiker verloren gegangen; wir besizen von ihnen nur jenen Seneca, der das Gepräg eines verderbten Zeitalters auf der Stirn trägt, und dessen gedunsene Declamationen nicht darauf angelegt waren, den freien Sinn eines Volkes in seinen Tiefen zu erregen und zu bilden, wenn überall sie zu wirklicher Aufführung geschrieben wurden. Auch kann eben deshalb keine Kenntnifs des Spieles weiter was zum Verständnifs und zur Würdigung dieser Gedichte beitragen, die an sich hinlänglich verständlich sind. Mit der Komödie der Römer steht es

zwar etwas besser; doch kennen wir von ihnen vorzüglich nur Übersezungen der so genannten Mittleren und Neueren Attischen: mit der Älteren hätte sich die römische Staatsverfassung nimmer versöhnt. Von den anderen Arten italischer Dramen aber, wie viel ihrer auch sein mochten, haben wir keine Muster mehr, kaum einige Nachricht als von ihren Namen.

Das gleiche gilt auch von jeglicher Schauspielart andrer hellenischer Stämme, namentlich von dem dorischen Drama, das der Leser mir wol unbedenklich als verschieden von dem attischen einräumen wird. Wer weiſs nur, ob unter jenen Gattungen irgend eine war, die auf eine nach festen Regeln bestimmte Aufführung Anspruch machte. Sie sind uns gänzlich entschwunden; und ſelbst dieses dorische, oder vielmehr das sikelische Drama (denn von Dramen anderer dorischer Völkerschaften lassen sich kaum dunkele Spuren nachweisen) dieses sikelische Drama ist uns so unbekannt, daſs auch das Wenige, was wir von ihm noch möchten aussagen können, nur auf negative Muthmaſsungen hinaus laufen würde. Immerhin mag ein solch sikelisches Drama in eigener Ausbildung früher bestanden haben, als die attische Tragödie und Komödie: bei unseren Zwecken liegt uns an dieser Untersuchung nichts [1]). Hatten ja hierüber schon die griechischen Kritiker seit Aristoteles sich in zwei Partheien getrennt, verleitet vielleicht durch die eitele Sucht, beide Arten den gleichen Regeln zu unterwerfen, wodurch denn die eine als abstammend von der anderen gelten muſste, welches die National-Eitelkeit ins Spiel ziehen hieſs. Da muſsten sogar die Namen, Drama und Komödie [2]), als Beweise des dorischen Ursprungs dienen. Woran uns aber gelegen, ist,

1) Daſs man indeſs Unrecht hatte, dies auch damit beweisen zu wollen, weil in Sicilien früher aus Steinen erbaute Theater sollen vorhanden gewesen sein, als im attischen Lande, dies ist schon von andrer Seite her erinnert worden, indem zu Athen das hölzerne Theatron darum doch leicht älter sein konnte, als irgend Eines der sikelischen.

2) Für Handeln hatten die Athener das Wort πράττειν in Gebrauch, die Dorer δρᾶν: daher δρᾶμα, Drama. So auch, was die Athener δῆμος nannten, eine Gemeinde, das nannten die Dorer κώμα: daher sollte κωμῳδία, Komödie, ein dorischer Name sein. Allein wenn wir gleich nicht unsre Zuflucht zu dem Gotte oder Dämon Komos nehmen wollen, so scheint doch wol jedes festliche und freudige Umherziehen in Scharen, und insonders das dionysische, von jeher, bei den Athenern sowohl als bei allen anderen Hellenen-Stämmen, κῶμος genannt worden zu sein, und im Zeitwort, κωμάζειν; und da wäre es doch gefüglicher, hiervon den Namen Komödie her zu leiten. Zwar will Dacier eine solche Ableitung für unhaltbar ausgeben; doch denke ich mit seinem Landsmann Vatry (*Recherches sur l'orig. et les progrés de la Com.* in den *Mm. d. l'Ac. des Inscr. et bb. ll.*), Aristoteles, welcher sie (*Poët. c. 3.*) anführt, ohne sie zu tadeln, habe hierin mehr Gewicht als der Franzos.

dafs dieses besondere sikelische Drama, wie hohes Alter ihm auch möge beigelegt werden, auf die attische Tragödie und Komödie der älteren Zeit keinen Einflufs haben konnte. Nach allem, was wir von demselben erfahren, von dem ältesten Dichter, der in dieser Gattung genannt wird, vom Epicharmos an, scheint es eher einige Verwandtschaft mit der Neueren Komödie der Athener gehabt zu haben, aber eben deshalb auch nicht die geringste mit der Älteren. Auch ist der oben erwähnte Streit unter den griechischen Kritikern erst entstanden, als von jener älteren Komödie nicht mehr die Rede war [3]; und die früheren Komödien- und Tragödiendichter der Athener nahmen bei ihren Werken sicher keine Rücksicht auf jene der Sikuler. Ja diese, so wie die anderen Dorer [4], haben wahrscheinlich überhaupt nie eine eigene Tragödie gehabt, sondern sind immer bei dem alten Dithyrambos stehn geblieben [5]; und so wie das

3) In der Poëtik des Aristoteles wird augenscheinlich schon, wo von Komödie die Rede ist, blofs auf die neuere Rücksicht genommen. Es ist als würde nur diese, nicht aber die ältere, für eine selbständige und vollendete Dichtart geachtet.

4) Darum ist der Schlufs aus dem Vorhandensein eines Theatron zu Lakedämon auf die Aufführung von Dramen, so gradezu, unzulässig in dem Sinn, den wir diesem Worte beilegen: wie Leroy, und auf sein Wort Rousseau thaten, weil sie bei dem Namen Theatron sich eben nichts andres denken konnten. Ich erinnere dies, nicht als zweifelte ich selber an dem Dasein jenes Theatron zu Lakedämon, noch will ich die Frage von dem Alter desselben erörtern. Denn aufser dem ursprünglichen Dithyrambos, den die Lakonen mit allen Hellenen gemein hatten, hatten sie wol noch andere musikale Wettspiele, wozu sie ein Theatron brauchen konnten, ohne dafs man darum sogleich auf Tragödien und Komödien, sikelische oder attische, folgern dürfte, von deren Aufnahme unter ihnen mir wenigstens keine Andeutung vorgekommen ist, nicht einmal von Mimen.

5) In Hinsicht auf die Tragödie hat es meines Ermessens auch bei den Sikeliern die gleiche Bewandnifs gehabt, und es kann scheinen, dafs bei späteren griechischen Schriftstellern, die gemeinhin attiziren, wo sie von sikelischen Tragödien sprechen, immer eine Verwechselung der Tragödie mit dem Dithyrambos vor sich gehe, welches bei der nahen Verwandtschaft beider Dichtarten um so leichter wurde zu einer Zeit, wo sie beide schon ausgestorben waren. So wird der Tyrann Dionysios auch als Tragödiendichter angeführt; ich vermuthe indefs, er habe Dithyramben gedichtet. Unter den Gelehrten und Dichtern aller Art, die seinen Hof besuchten, war es, nicht etwa ein attischer Tragöde, sondern der berühmte Dithyrambiker Philoxenos, dessen Urtheil er vorzüglich suchte über seine angeblichen Tragödien; und dieser mufste darüber in die Steinbrüche wandern. In dem Dialog des Plutarchos über die Tonkunst wird Philoxenos als ein Hauptverderber dieser Kunst neben dem gleichzeitigen Athener Timotheos genannt, welcher von dem alten Dithyrambos abgehend, den neuen aufbrachte. Jener, von Geburt zwar ein Jonier, war durch Knechtschaft schon von Kindheit her zum Lakonen geworden, die ihn jedoch, eben seiner Neuerungen in der Tonkunst wegen, nicht länger unter sich dulden wollten. Warum suchte nun Dionysios vorzüglich dieses Dichters Beifall? etwa weil er grade keinen Tragiker bei sich hatte? Sobald es keiner vom Handwerk sein sollte, so konnte jeder gelehrt gebildete Athener ein besserer Richter sein; ich aber glaube durchzublicken,

komische Drama in Sicilien unter der Regierung jener Tyrannen gleich von Anfang an sich eigen und bestimmt gestalten mufste, so war dagegen die ältere Komödie der Athener selbst in ihrer lezten Zeit noch hierin so unstätig und wechselnd, dafs sie keine Verwandtschaft und keine Vergleichung zulässet. Aufser dem erwähnten Drama und dem Dithyrambos wissen wir noch einiges von Mimen der Sikuler. Allein dürften wir aus dem Wenigen, was uns hiervon bekannt geblieben, auch schliefsen, dafs sie zu wirklicher Aufführung bestimmt gewesen [6]); so kann freilich wol, was rein mimisch, wie was rein dramatisch ist, durch Darstellung auf der Bühne unendlich gewinnen, es kann aber nie ein Zweifel über die Möglichkeit solcher Darstellung entstehen, der Ort für dieselbe mag beschaffen gewesen sein wie er wolle. Nur bestimmt umschlossene melisch orchestische Formen, nur künstliche scenische Erscheinungen, können Fragen über das Wie veranlassen.

Diese Theaterspiele müssen wir demnach sämtlich aus unsrer Untersuchung ausschliefsen: sowohl weil wir zu wenig von ihnen wissen, und bei dem Mangel an Werken aus diesen Gattungen auch kein Bedürfnifs zu einer solchen Untersuchung empfinden; als auch weil, selbst wenn wir mehr von ihnen wüfsten, wir hier uns fürs erste

dafs er eben vom Handwerk sein sollte, und daher vermuthe ich dafs Dionysios Dithyramben dichtete. Ich seze, dafs unter den Dorern die attische Tragödie wenigstens bis nach des Euripides Zeiten gar nicht aufgenommen war; dafs diese Völker, als Dorer ihren alten Sitten und Weisen getreuer anhängend, selbst im Dithyrambos von den Neuerungen des attischen Timotheos noch keine Kenntnifs genommen; dafs also bei ihnen der alte Dithyrambos noch in seiner früheren Form bestand, als Philoxenos und Dionysios dichteten; und in dieser Form hatte er Ähnlichkeiten genug mit der Tragödie, um so viel spätere Schriftsteller zur Verwechselung beider zu verleiten.

Die Hiketides, welches des Äschylos zumeist sikelizirendes Stück sein soll, hat einigen Angaben nach dieser Dichter während seines Aufenthalts in Sicilien geschrieben, und hieraus hat man folgern wollen (mit welchem Grunde, weifs ich nicht), dafs es auch zuerst dort, und zwar mit einem Chore ganzer funfzig Personen, aufgeführt und danach erst, auf den vorschriftmäfsigen von funfzehn beschränkt, nach Athen geschickt worden sei. Ferner berichtet sein Lebensbeschreiber, er habe daselbst für Hieron, als den Gründer der Stadt Aitna, ein Drama dieses Namens geschrieben. Gesezt auch, das erste wäre wirklich zu erhärten möglich, so dürfte es doch nur angesehen werden als Folge einer eigenen Liebhaberei Hierons, dem eben diese Form fremd und neu war. So wie aber gegentheils die Aitna zuverlässig nicht anders als ganz absichtlich für jenes Volk kann gedichtet worden sein, so darf man schliefsen, dafs es auch in einer ihrer nationalen Formen gefasst war; und da müfste man von diesem Gedichte mehr vor sich haben, als jene vier Zeilen, worin der Palischen Götter Erwähnung geschieht, um zu entscheiden, ob es kein Dithyrambos war.

6) Die Mimen, wie jene des Sophron und des Xenarchos, waren, deren Fragmenten zufolge, nicht einmal gesezmäfsig in Versen abgefasst, also auch nicht melisch, wie die anderen musikalen Spiele: woraus vermuthet werden darf, dafs sie auch nicht zu öffentlicher Aufführung bestimmt gewesen seien.

vor Verirrungen zu verwahren haben. Aus eben diesem Grunde, und auch um uns nicht unnüz aufzuhalten, schliefsen wir eben so noch die mehr rein dramatische Neuere Komödie der Athener aus, die wir ohnehin auch bei weitem nicht genügend kennen. Sie entstand, nachdem die freche Ungebundenheit der älteren nicht länger geduldet werden mochte, welches zur Zeit der Tyrannei in Athen eintrat, so dafs dieselbe, wenn auch nicht untersagt, doch durch beschränkende Geseze völlig gelähmt wurde. So büfste sie den Chor ein, und jene oft so furchtbaren Parabasen; es bildete sich ein unschuldigeres Drama, das den Herrschern kein Ärgernifs gab, auch wol in der Folge minder freiheitsüchtiger Zeiten durch geringere Unsittlichkeit sich die Gunst der ruhigeren Bürger erwarb. Die lateinischen Komödien sind als freie Bearbeitungen dieser neueren attischen zu betrachten, die bald mehr bald weniger von dem Gange des Spiels ihrer Originale beibehalten haben; und obwol im römischen Theatrum sie grofsen Theil von dem Orte ihres Spieles aufgeben mufsten, so mochte doch dies nichts im Wesentlichen desselben ändern. Mit den älteren attischen Theaterspielen hatte sie nichts eigentlich Auszeichnendes gemein; und was wir noch von ihrer eigenen Art der Aufführung erfahren, stellt sich von selbst verständlich dar.

Nach allen diesen bleiben uns also als Gegenstand unserer Untersuchung nur jene älteren attischen Dramen übrig, die Tragödie nehmlich und die alte Komödie, die eines gemeinschaftlichen Ursprungs sich nennen konnten, und für welche eigentlich die Form des Schauplatzes erfunden und festgestellt ward. Für sie aber erscheint Äschylos als Begründer und erster Gesezgeber der scenischen Verfassung, nachdem sie, ihres früheren unstäten Umherschweifens müde, sich in dem Theatron des Bacchos festgesezt, und dann den steinernen Bau desselben veranlafst hatten, welches lezte auch wol nicht ohne des genannten Dichters Einflufs blieb. Dies Festsezen, und die gesezliche Einrichtung erfolgte nehmlich zuerst von Seiten der Tragödie; daher ahmte auch die Komödie jene nur nach in Allem, was ihrer eigenen Richtung nicht widersprach. Aus jener hohen Blütezeit der attischen Bühne sind uns bekanntlich von Tragikern nur die drei, Äschylos, Sophokles, Euripides, und von Komikern der einzige Aristophanes, ihren Werken nach bekannt geblieben; dies sind aber grade diejenigen, welche das einstimmige Urtheil ihrer Nation für die Häupter und Muster ihrer Bühne erklärt hat. Zugleich zeichnen die drei erstgenannten in ihrer Folge auf einander, schon in den Stücken die wir von ihnen lesen, den ganzen Weg vor, den diese so gestellte Tragödie gehen mufste; und der vierte war, wie der vollendetste, so auch der lezte komische Dichter der angegebenen Epoche; ja ihn selbst schon trieb am Ende seines Le-

bens die Bedrängnifs seiner Kunst auf die Bahn der neueren Komödie hinüber. Auch sind diese Muster für die hier gefafste Ansicht schon hinreichend, wo nicht erschöpfend: indem nach unserem Ermessen die Scenerie und Schauspielkunst jener Bühne durch sie schon vollständig entwickelt war, und in der folgenden Zeit keineswegs erweitert worden sein kann. Auch scheint, dafs sie aus ihnen noch jezo mit Hülfe der uns sonst noch überlieferten Nachrichten sich in genügender Klarheit und zusammenhängend erläutern lassen.

Über den gegenseitigen Werth der genannten Tragiker stehen schon von lange her abgeschlossene Urtheile fest, welche nur anzurühren hier auf keine Weise meine Absicht sein kann. Nöthig aber wird es dennoch, aus unserem besonderen Standpunct vor allem diese alte Tragödie näher zu beleuchten, um dann aus ihrem eigentümlichen Charakter gleichsam genetisch das System ihrer Aufführung entwickeln zu können, und das Band der Einheit darzulegen, wodurch die Gesammtheit dieser Erscheinungen sich zum vollendeten Kunstwerk verknüpfte.

II.

TRAGÖDIE.

Daſs die attische Tragödie aus dem dionysischen Dithyrambos entsprungen, wie Aristoteles und mehr andere Alten aussagen, ist noch von Niemand ernstlich bestritten oder in Zweifel gestellt worden. Allein in Hinsicht auf die so eigentümliche Gestaltung und den Ton dieser Tragödie hat man, glaube ich, nicht genug geachtet auf jenen Dithyrambos, aus dem sie doch so allmälig und organisch hervorgegangen sein muſs, daſs sie seinen Grundcharakter nie gänzlich verleugnen konnte, wenn anders die zerstreuten Angaben über dies ihr Fortschreiten nicht alles Vertrauens entbehren. So hat man, von dem genannten Philosophen an, immer nur in Betracht gezogen, welcher Nuzen für die Handlung des Drama aus dem Chore zu ziehen sei, welches freilich wichtig ist, sobald einmal dieser wunderliche Zeuge gegeben ist, der doch sicher nicht nothwendig in dem Begriffe eines Drama liegt. Ohne ihn gewänne unstreitig die Handlung ein weiteres Feld und freiere Bewegung. Aber nicht bloſs diesen Chor, jenen ganz eigenen Ton der Begeisterung, den sie behauptet, und die durchaus melisch-orchestische Art ihrer äuſseren Gestaltung verdankt diese Tragödie eben ihrer Herkunft: weshalb es denn nicht unnüz sein wird, jenen ursprünglichen Dithyrambos und seine Fortschritte näher ins Auge zu fassen, um so mehr, als der Augenblick, wo jene sich von ihm löset, nicht so gar deutlich zu erkennen ist, indem er noch neben ihr fortlebte, und erst gegen das Ende ihrer Blütezeit sich umgewandelt hat [1]).

Der

1) Wie schon erwähnt, durch Timotheos, des Euripides Zeitgenossen. Siehe des Plutarchos Διάλογος περὶ μουσικῆς.

Der Name Dithyrambos, als eines Freudenfestes des Bacchos, erscheint so uralt, daſs man annehmen darf, er sei den Griechen gleich mit der Kenntniſs und dem Dienst des Gottes zugekommen. Alle von den Griechen selbst aus ihrer Sprache versuchten Herleitungen dieses Wortes sind offenbar erzwungen und unstatthaft, so daſs er auch für sie schon auſser der Grenze lag, wo ihnen eine deutliche Herleitung möglich war. Der Inhalt der Feier scheint von Ursprung an die Doppelgeburt des Gottes gewesen zu sein. Als eine Spur hiervon führe ich bloſs jene Etymologie aus — δὶς θύρας ἀμείβων — an: wie konnte nur ein Grieche auf diese verfallen, wenn ihm nicht die Erinnerung an jene zwiefache Geburt als Urinhalt des Dithyrambos vorgeschwebt hätte? Der erste Anfang seiner äuſseren Form muſs in einem epischen Element bestanden haben, das heiſst: der Mythos wurde, im Ton priesterlicher Weihe und Entzückung, dem Volke in rhapsodischen Gesängen vorgetragen, die im heroischen Versmaſs abgefaſst waren: welchen Anfang ihm auch Plutarchos ausdrücklich zuschreibt [2]). Die Volksversammlung mischte wahrscheinlich zwischen diesen Rhapsodieen den Ausdruck ihrer Freude und ihres Entzückens ein, durch Gesänge und Tänze, durch Schwänke und Gespräche, die zuweilen auch wol in Zwist ausarteten. Dies ist wol die eigentlichste Quelle der Besonderheiten in Gestalt und Haltung, die wir in der Folge seiner weiteren Ausbildung am Dithyrambos gewahr werden.

Jene anfänglichen Rhapsodieen konnten von Dramatischem in keiner Art was andres enthalten, als in wie fern es die griechischen Kritiker überhaupt im Epos verlangten und fanden [3]). Wenn ihr Inhalt sich herum trieb um die wundervolle Empfängniſs, um die Geburt aus der Mutter Leib, um die lezte Zeitigung im Fleische des Vaters, und um das endliche glänzende Hervortreten des jungen Freudenbringers; so konnte doch die höchste Steigerung des Dramatischen hierin nicht weiter gehen, als daſs etwa diese Begebenheiten so vorgetragen wurden, als erfolgten sie eben in der Zeit des Berichtes: als gegenwärtig an Ort und Stelle konnten sie noch nicht vor Augen gestellt werden; denn hierzu wäre eine Scenerie vonnöthen gewesen, wovon noch gar nicht die Rede war. So vorgetragen aber konnte das freudige Mysterium sich lebhaftere Theilnahme erwerben, und unter den Zuhörern unzählige, so ernste als muth-

2) Ebendaselbst.

3) Aristoteles, in der Poetik, spricht von diesem Dramatischen im Epos.

willige Deutungen veranlassen. Kam nun ein Dichter, der dies Gemisch priesterlicher Veranstaltung und freier Naturausbrüche auffaſste in der Idee einer Kunsteinheit, jene Ausbrüche dem Zufall und der Willkür entzog und mit den epischen Vorträgen in überdachte Beziehung sezte, und so die Versammlung auf das bloſse Zuhören beschränkte: welchen Masken konnte er dann wol füglicher ihre vorige Rolle übertragen, als grade jenen Figuren der Phantasie, die der Mythos selbst als des Gottes nächste und eigentümliche Unterthanen und Heerscharen darbot: ich meine den Satyrn und Silenen. Der allgemeinen Vorstellung waren diese hüpfenden und springenden Geschöpfe schon vertraut als Typen roher, aber gutartiger Naturen, welche in Leid und Freude zu jeder ausgelassensten Leidenschaftlichkeit in Ausdruck, Ton und Geberde berechtigten. Durch ein solches Unternehmen wurde der Dithyrambos erst zur eigenen Dichtungsart, eine bewegliche, viel wechselnde, die in ihrem andren Theile eines mächtigen lyrischen Aufschwunges fähig geworden, und selbst wol noch ein höheres dramatisches Interesse gewinnen konnte. War es hergebracht, die mysteriose Geburt, die an einem der Festtage des Gottes gefeiert werden sollte, in jener praktischen Gegenwärtigkeit vorzutragen, die wir voraussezten, so war dadurch der Dichter angewiesen, seinen Chor die mannigfaltigsten Affecte, der Erwartung, Ungewiſsheit, banger Sorge, der Hoffnung und Freude ausdrücken zu lassen in Gesängen, Tänzen und Gesprächen. Nun finden wir aber den Dithyrambos in einem solchen Zustand offenbar schon unter jenem Methymnäer Arion, welchen Herodotos und Suidas als Erfinder desselben angeben: eine Aussage, die wir oben erklärtermaſsen so verstehen, daſs zuerst dieser Dichter den Chor angeordnet, dessen Handlung in bestimmtere Beziehung zu dem Stoff der Erzählungen gesezt, diesen selbst auch wol ein umfassenderes dramatisches Interesse verliehen hat; wodurch er denn aus der lose geknüpften Festlichkeit ein eigen beschlossenes Kunstfach erzeugt hätte. Neben jenen epischen Vorträgen wird uns bei ihm schon bestimmt der Satyrn Schwarm nachgewiesen mit seinen Chorreigen, Gesängen und Geschwäzen. Der ursprüngliche epische Theil blieb, als die Wurzel, immer noch Hauptsache, obschon dem Umfang nach wol nicht mehr der gröſsere Theil des Kunstwerkes; des Chores Lyrik wurde der andere wesentliche Theil, als der zunächst und am entschiedensten sich einer höheren kunstgemäſsen Bearbeitung darbot; und das Geschwäz der Satyrn diente dem Dichter noch zur Ausfüllung der Zeit, die die Festlichkeit einnehmen sollte, weswegen es noch geraume Zeit halb improvisirt worden sein mag. Fiel es vollends dem Dichter ein, am Schlusse den zwiergeborenen jungen Gott erscheinen zu lassen in aller seiner so viel verheiſsenden Herrlichkeit, Huldigung for-

dernd und die Entzückung aufs Höchste steigernd; so wäre ja dies Kunstwerk bis zur Vollständigkeit abgerundet gewesen.

Die Ausbildung des Dithyrambos durch den Dichter Arion fällt schon in diejenige Zeit, wo die bestimmter zu nennende musikale Poesie mächtiger aufblühte, und der wir den Namen der lyrischen Periode zu geben pflegen: wo das vorzügliche Streben der Dichter darauf gerichtet war, individuelle Gesinnungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenschaften nach den Forderungen des musikalen Ausdrucks vorzutragen: auch bietet diese Periode viele bestimmte Nachweisungen von ersten Erfindungen und Erweiterungen in der Tonkunst selbst dar, und zwar meist eben durch jene Dichter. Wenn dieser neue Aufschwung sich vor Allem an der Religion versuchte und an dem, was das mit ihm zugleich neu auflebende Gemeinwesen anbot, so bemächtigte doch die Kunst ebenfalls sich auch aller anderen menschlichen Regungen, bis zur ungezügelten Schmähsucht hinab. Durchweg aber scheint der Dithyrambos für die damaligen Dichter einen besonderen Reiz gehabt zu haben: vielleicht eben nm des ihm inwohnenden dramatischen Elementes willen, das in der neuen Lyrik sonst nicht so leicht zu Tage kam. Auffallend nahe drängt sich oft die Vermuthung herbei, daſs unter den Erfindern jener Zeit sich gar viele mit dieser Dichtart befaſst haben mögen, auſser denen, die ausdrücklich als Dithyrambiker genannt werden. Doch wie dem auch sein mag, unter den mancherlei Formen, welche die Lyrik darbot, läſst sich erachten, wie der Dithyrambos nach jeglicher gegriffen haben werde, die ihm nur irgend zusagte, um für den Ausdruck jeden Affectes eine eigene zu gewinnen; wodurch er in dieser Hinsicht mit jedem Schritte reicher werden muſste. Eine der merkwürdigsten unter diesen Formen ist jener bekannte antistrophische öffentliche Chorreigen, der durch die Hälften des Chores abwechselnd gesungen, und zugleich kreisförmig gegen einander getanzt wurde, so daſs, wie man geglaubt hat, durch dies Gegenkreisen der Lauf der Sonne gegen die Bewegung des gestirnten Himmels nachgebildet sein sollte. Dieser Form aber muſs sogleich sich der Dithyrambos bemächtiget haben, da sie sich in der Tragödie noch behauptet hat, und sogar in der alten Komödie, wo ohne dieses ihre Erscheinung gar nicht zu begreifen wäre. Ein Dichter, mit Namen Tisias, vollendete diese symbolische Form, indem er den Gegenstrophen eine Epodos hinzufügte, welche vom gesammten Chore, aber stillstehend, gesungen wurde, um dadurch noch ein Bild der ruhenden Erde anzuschlieſsen. Er bekam daher den Beinamen Stesichoros, als der den Chor zum stehen gebracht habe: es hat aber gar sehr das Ansehen, als sei derselbe Dichter vorzüglich Dithyrambiker gewesen. Es wird irgendwo gesagt,

der Dithyrambos habe von Anbeginn die phrygische Tonsezung geliebt und die Flötenbegleitung [4]); und wenigstens diese Begleitung hat auch die Tragödie vorgezogen. Bei allen Tempelfesten herrschte übrigens die phrygische Harmonie, ihres prachtvollen Charakters wegen; und da auch in ihr die Enharmonie ihren Ursprung gewann [5]), so wäre es wol möglich, dafs auch der Dithyrambos dieses Tongeschlecht mitunter angewendet hätte. Er war jedoch zu abwechselnd und leidenschaftlich geworden, um auch in den Chorgesängen bei Einer Tonsezung stehen zu bleiben: es ist zu glauben, dafs er, vorzüglich in diesen Chören, sich ohne Ausnahme aller bedient haben werde, vor allen aber der lydischen, als der leidenschaftlichsten. Dafs sich dies auch in der Tragödie so findet, wäre freilich noch kein Beweis; es wird aber schon aus früher Zeit von einem Sakadas berichtet, dafs er für den epodischen Gesang das Gesez einführte, dessen drei Stanzen nach den drei ursprünglichen Harmonieen zu sezen: die Strophe dorisch, die Antistrophe phrygisch, den Epodos lydisch. Da wir nun dies in anderen Oden nicht beobachtet finden [6]); so bleibt nichts übrig, als dafs dieses Gesez sich auf den Dithyrambos bezogen habe: wie es denn auch sonst noch Vermuthungen giebt, dafs Sakadas ein Dithyrambiker war. Sehr frühe schon hatte der Musiker und Jambendichter Archilochos einen Unterschied festgesezt zwischen Jamben die in aller Form zu singen waren, und solchen, die nur melisch recitirt werden sollten: welches die bekannten Trimeter sind [7]). Weit später führte ein Krexos [8]) diese Trimeter in den Dithyrambos ein, wobei nur die Frage bliebe, wozu er sie hier anwendete? Sicher nicht zu den mythischen Erzählungen, die früher augegeben wurden als in heroischen Versen abgefafst. Denn wenn Plutarchos [9]) von dem noch viel späteren Neuerer Timotheos aussagt, er habe, damit seine Neuerung nicht gleich zu sehr auffalle, anfänglich zwischen den lyrischen Theilen noch Stellen im heroischen Versmafse beibehalten; so berechtiget dieses zu dem Schlufs, dafs bis dahin der Dithyrambos unabänderlich die epischen Vorträge behalten habe. Zum Gebrauch der Trimeter blieben folglich nur

4) Siehe Bürette in seinen Anmerkungen zu dem schon angeführten Dialog des Plutarchos.

5) Durch den Phrygier Olympos. S. Plutarchos ebendas.

6) Pindaros giebt zuweilen die Harmonie an, in welcher er, wie es scheint, die ganze Ode gesungen haben will.

7) Plutarchos in dem angeführten Dialog.

8) Ebendaselbst.

9) Ebendaselbst.

noch die Diverbien im Chore: hat aber Krexos sie hier eingeführt; so bewiese dies wol, dafs er jene Diverbien mit mehr Absichtlichkeit zu ordnen, und auch einzuschränken begonnen habe [10]).

Hiermit glaube ich ein genügendes Bild für unsern Zweck gegeben zu haben von jenem Dithyrambos, wie er lange Zeit bei den Hellenen bestand, zwar nicht eben auf die doppelte Geburt allein eingeschränkt, aber doch nur dionysische Mythen behandelnd. Endlich aber trat ein Epigenes auf mit einem Dithyrambos andern Inhalts, worüber denn die Zuschauer stuzend ausriefen — Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον — Da ist ja nichts von Dionysos! welches nachher zum Sprichwort wurde [11]). Dies dürfen wir wol ansehen als den ersten Schritt zur eigentlichen Tragödie hinüber, deren Name übrigens auch schon vor der Absonderung da gewesen sein könnte, als Benennung nach einer besondern Beziehung [12]). Die Gelehrten mögen uneinig darüber sein, ob

10) Woraus meine Vermuthung bestätiget würde, dafs vor ihm die Diverbien gewissermafsen dem Stegereif überlassen waren: vielleicht könnte auch der Gedanke noch angeregt werden, ob sie bis dahin nicht gar sich blofs an ungebundene Rede gehalten haben.

11) Hiermit wird blofs gesagt, dafs Epigenes der erste war, der ein solches Gedicht fremden Inhalts, als Dithyrambos, das heifst zur Feier des Festes, wirklich aufführte, nicht aber, dafs nicht schon früher dergleichen Gegenstände, und auch ungefähr in derselben Form bearbeitet worden wären, jedoch wol ohne Absicht auf das Fest des Dionysos. Plutarchos (Διαλ. π. Μουσ.) führt von einem Xenokritos Gedichte an, die er heroische nennt und als Thaten und Handlungen enthaltende beschreibt, dabei aber erinnert, dafs eben deshalb Einige sie zu den Dithyramben zählten. Er scheint diesen Dichter in ziemlich frühe Zeit anzusezen: vielleicht soll es derselbe Lokrier sein, welchen er unter den fünf Sängern nennet, die die zweite Epoche der Tonkunst in Sparta bildeten, mithin ein Zeitgenosse des Sakadas. Dem Bürette will jene Bezeichnung beim Plutarchos nicht einleuchten; er findet sie abgeschmackt. Der gelehrte Mann berücksichtiget nur nicht, dafs sein Autor den Xenokritos in die Classe derer sezt, die er musikale Dichter nennet, und wovon er die Epiker und Rhapsoden eben so wie die Didaktiker ausschliefst. Wären jene Gedichte blofs episch gewesen, wie dem Inhalt, so der Form nach, so hätte freilich nie ein griechischer Kritiker darauf verfallen können, sie für Dithyramben zu halten. Sie waren aber zum grofsen Theil lyrisch, oder wie es Plutarchos ausdrückt, in der Art des Stesichoros. Da sie nun daneben auch Stellen in epischer Form enthielten, die Handlungen vortrugen; so traten sie allerdings dem Dithyrambos sehr nahe, mochten aber doch, aufser dem eigentümlichen Inhalt, noch manche Eigenheit desselben entbehren: als z. B. die Diverbien im Chore: eben weil sie nicht für wirkliche Dithyramben gegeben werden sollten. Und nur so konnte Zweifel darüber entstehen, welcher Gattung man sie zurechnen sollte.

12) Nehmlich in Beziehung auf den Bock, der der Preis für die Tragödie war. Mit der Dichtart, oder dem Inhalt hat dieser Name einmal nichts zu schaffen. Eben so wurde ja auch die alte Komödie oft, wenn auch nur scherzweise, τρυγῳδία — Trygödia genannt, blofs in Beziehung auf die Hefen, womit der Tradition zufolge die komischen Choreuten sich die Gesichter schminkten. S. des Athenäos Deipnos. l. 2. c. 3.

dieser Epigenes vor oder nach dem Thespis zu stellen sei. Allein war er der erste, der im Dithyrambos, nicht dionysische Mythen einführte; so muſs er diesem doch wol vorangegangen sein, welcher unbezweifelt dergleichen mehrere aufgeführt hat, ohne weiter Verwunderung zu erregen [13]. Hat aber der Sikyonier Epigenes seine Dithyramben auch für Athen gedichtet, wie es das Ansehn hat, so konnte mit vollem Rechte diese Stadt sich die Tragödie von ihrer ersten Zeugung an zurechnen; und da während ihrer allmäligen Absonderung aus dem Dithyrambos, die Namen wol immer noch verwechselt wurden, so konnte auch noch der Verfasser des platonischen Gespräches, Minos, mit allem Fug behaupten, die Tragödie sei zu Athen von uralter Zeit her einheimisch und lange vor Thespis schon da gewesen [14].

Dieser Thespis soll statt des früheren Rhapsoden, oder epischen Recitanten im Dithyrambos, einen Sceniker eingeführt haben: statt der Erzählung der Handlung lieſs er nun die handelnde Person selber auftreten, deren Rolle folglich bei ihm nur noch monologisch sein konnte. Aber schon dieses, verbunden mit der Wahl verschiedener Mythen, muſste in seine Dichtungen einen mehr durchgeführten tragischen Ton bringen, in der Bedeutung, die wir diesem Worte beilegen. Es lag in diesem Fortschritt, neben dem Bedürfniſs eines Chores, der dem jedesmaligen Gegenstande verwandter war, als der frühere der Satyrn jezt nicht immer sein konnte, und sich ernster verhielt als dieser, auch noch eine Anmahnung zu einer Scene; und der oft erwähnte Karren dieses Dichters [15]) mag wol schon so zugerichtet gewesen sein, daſs er den Declama-

13) Obgleich übrigens Epigenes in Sikyon geboren war, und auch dort lebte, so muſs er doch auch für Athen gedichtet haben, weil er in einer Folgereihe mit Thespis gestellt wird. Also giebt ihn selbst jene Frage nach seiner Lebenszeit als einen Dichter Athens an; wie denn diese Stadt stets mit jener in hinlänglich nahen Verhältnissen stand.

14) Dem Aristoteles scheint zwar der dorische Ursprung der Tragödie auſser Zweifel zu sein: er sagt, sie würde allgemein den Peloponesiern zugeschrieben. Doch ist mir dies von ihm nur begreiflich unter der Voraussezung, daſs er die ganze Geschichte des Dithyrambos in die Geschichte det Tragödie mit einbegreife, wenigstens von der Zeit des Arion her. Suidas hat freilich keine eigene Autorität; allein man sieht doch soviel aus ihm, daſs die Schriftsteller, die er ausschreibt, häufig bald den Dithyrambos, schon vom Arion her, als Tragödie ansahen, bald wieder im Chore der wirklichen Tragödie den Dithyrambos anerkannten. Er zählet auch nicht weniger als sechszehn Tragiker auf, die nach Einigen noch vor dem Thespis geblüht haben, vielleicht gar die Zeit zwischen diesem und dem Epigenes ausfüllen sollten. Doch da immer einige von diesen noch Zeitgenossen der genannten beiden sein konnten, so würde hieraus für die neue Form doch nicht nothwendig ein beträchtlich höheres Altertum zu schlieſsen sein.

15) Dieser wandernde Karren deutet übrigens an, daſs die neue Form damals noch nicht allge-

tor einigermafsen scenisch absonderte. Es trat ferner damit die Nothwendigkeit eines wechselnden Costums ein, um den Charakter der Rolle zu bezeichnen: wie denn auch der Compilator Suidas von dem genannten Dichter berichtet, dafs er in seiner lezten Zeit sogar schon die leinenen Masken eingeführt, nachdem er früher sich hölzerner bedient habe. Endlich lag auch schon in jener Abänderung des Gegenstandes und der Rolle noch die Forderung eines anderen Vortrags, als welcher jetzt nicht mehr, wenigstens nicht durchgehends, in heroischen Versen gefafst sein durfte, sondern nun mehrentheils Jamben heischte, auch wol mit monodischen Gesängen untermischt. Erst sein Nachfolger Phrynichos soll zu der scenischen Rolle auch weibliche Charaktere gewählt haben, da doch unter den Stücken des Vorgängers auch eine Alkestis genannt wird: woraus jedoch nicht folgt, dafs der Schauspieler grade Ihre Rolle bekleidet haben müsse. Desgleichen soll Phrynichos den Gebrauch der Tetrameter in der Tragödie aufgebracht haben. Hernach wurden auch mehr Sceniker eingeführt, wodurch denn die Handlung, indem nun der Vortrag die dialogische Form gewann, vielseitiger und lebendiger dargestellt werden konnte. Endlich bekam der Chor selbst in seiner neuen Bedeutung einen näheren Antheil an der Handlung; und hiermit hatte nun die Tragödie das höchste dramatische Interesse errungen, das sie in dieser Form erstreben konnte. Jezt stand sie für sich da, ganz geschieden von dem alten Dithyrambos, in dessen Rechte sie sogleich eingetreten war, um ihm bald den Vorrang abzugewinnen. Doch bestand er neben ihr immerfort noch in seiner ursprünglichen Bedeutung; und erst als ihre hohe Blüte zu Ende neigte, scheint auch er aus den öffentlichen Festen ausgeschieden zu sein in Folge jener gänzlichen Umwandelung, die er durch den öfter erwähnten Timotheos erlitt. Derselbe hat auch in der Tonkunst sich als Neuerer berühmt gemacht, die er, wie es scheint, nicht nur im Ausdruck der Leidenschaftlichkeit, sondern auch in der Üppigkeit der Verzierungen erweitert hat. Mit dem Erfolg, den der alte Dithyrambos noch neben der vollendeten Tragödie gewinnen konnte, mochte er nicht mehr zufrieden sein, und suchte daher ihm eine andere Wendung zu geben: zuerst durch einzele neue Einführungen, und da hiermit doch nicht viel bewirkt wurde, so suchte er endlich sich der Rivalität gänzlich zu entziehen, indem er alle epische Erzählung auswarf, auch wol jede Art von Zwiesprache, und mithin nichts als eine Folge lyrischer Absäze behielt, die in trunkener Begeisterung, ohne feste Regel

mein anerkannt wurde, indem wol vorausgesezt werden mufs, dafs der alte Dithyrambos damals seine feste Stelle vor den Tempeln des Dionysos behauptete.

oder Gegensaz, lediglich nach dem Wandel der überschwänglichen Affecte, die Rhythmen, Harmonieen und Stanzenformen wechselten [16]).

Aus solcher Erzeugung wird nun erst begreiflich, wie die attische Tragödie, als Drama, zu jenem Chore kam, zu jenen durchgehends melischen und orchestischen Weisen, zu dem bacchischen Costum, und zu dem Schwung der Begeisterung, den sie bis zu Ende, wenigstens in den Chorgesängen, behauptet hat. Der Chor war hier mithandelnde Gruppe geworden, und seine Diverbien oder Dialogen griffen in die Handlung ein, ja ihm konnte wol gar die Hauptrolle selbst zufallen. Der alte muthwillige Chor der Satyrn gab dagegen bei dieser Umgestaltung Anlafs zu dem Drama satyrikon, das recht wie zum Zeugnifs von dem gemeinsamen Ursprunge stets im Gefolge der Tragödie verblieb. Alle lyrischen Formen des alten Dithyrambos aber behielten diese neuen Spiele bei, gewannen auch aus der Gegenwärtigkeit der Handlung noch neue dazu. Die Dauer des Spieles beschränkte sich nun aus inneren Gründen der Kunst, statt jener Ausdehnung nach dem äufseren Anlafs, die im Begriff des Dithyrambos liegt. Der Ton der Begeisterung, der ihr aus der ursprünglich gottesdienstlichen Bestimmung eigen blieb, leitete vorzüglich die Wahl auf göttliche Handlungen, und auf solche menschliche, welche als von dem unausweichlichen Gebot der ewigen Schickung getrieben erschienen, oder doch auf solche, die nur durch Eingreifen einer besonderen Gottheit veranlafst waren oder gelöst werden konnten: woraus ihr dann auch die Neigung zu Schauwundern entsprang.

Auf

16) So nehmlich glaube ich die schon angeführte Stelle beim Plutarchos auslegen zu müssen, wo erzählt wird, Timotheos habe, um die Neuerung nicht gleich allzu auffällig zu machen, anfangs die Einflechtung von Stellen in heroischen Versen noch beibehalten, die mithin bei ihm, wie im alten Dithyrambos, noch melisch recitirte Erzählungen, oder Schilderungen von Handlungen waren. Da er nun die Neuerung so allmälig einleitete, so ist zu glauben, dafs er anfänglich auch wol ganz in der alten Form werde gedichtet haben. Derselbe Dichter hat, nach dem Suidas, auch Tragödien gegeben, deren dieser drei, und zwar mit Namen anführt und von den Dithyramben unterscheidet, die er nur der Zahl nach, nicht aber namentlich angiebt: welches zu dem Schlusse berechtiget, dieser Dichter habe überall nicht mehr Tragödien geliefert. Dennoch will Bürette ihre Liste beim Suidas noch durch zwei Stücke erweitern, die sonst noch als vom Timotheos mit Namen angegeben werden: nehmlich Semele, oder die Geburt des Dionysos, und Niobe. Allein ich sehe keinen gültigen Grund hierzu. Der erste dieser Titul giebt ja grade den Inhalt an, der meiner Überzeugung nach der uranfängliche des Dithyrambos war: warum sollte er nicht diesen noch in der alten Form behandelt haben? Und wiederum, war es einmal dem Dithyrambos erlaubt, auch andere Mythen zu bearbeiten, so möchten sich wenige finden, die sich für seine Wendung besser eigneten, als grade jener der Niobe. Ich sehe also nicht ein, warum man diese beiden Stücke nicht lieber zu den Dithyramben zählen sollte, die Suidas weiter nicht namentlich angiebt, als zu den ausdrücklich benannten Tragödien.

Auf diesem Wege fand nun Äschylos die Tragödie: wie weit sie darauf schon vorgeschritten sein mochte, bleibt im Dunkeln. Bis zur Anforderung an eine Scene, oder Andeutung des Ortes der Handlung, mufste sie ohne Zweifel schon früher gediehen sein, wie unvollständig und willkürlich sie auch dies noch bewerkstelligen mochte. Denn während sie vorher mit einem geringen Gerüste von Ort zu Ort gewandert sein soll, fanden Äschylos und Pratinas, sein Zeitgenosse und zum Theil Vorgänger, sie schon in ein Theatron eingewohnt, welches wol grofsen Theils durch das Bedürfnifs einer beträchtlichern Scene veranlafst worden war; und obschon nur erst aus Holz errichtet, mufste dieses doch vor ihnen schon eine nicht ganz unbeträchtliche Zeit gestanden haben, bevor es während dem Spiele des Pratinas unter den Zuschauern einstürzen konnte. Dafs bereits von des Thespis Zeit her Masken im Gebrauch waren, ist schon erinnert worden; dieses sezt aber auch das Übrige eines Costums voraus. Auch sieht es mit der Angabe, erst Äschylos habe zwei Interlocutoren eingeführt, und dann Sophokles den dritten, höchst verdächtig aus. In den Stücken des ersten finden sich häufig nicht nur mehr als zwei Theilnehmer am Gespräche, sondern auch der Chor mischt sich noch in dasselbe, wo er dann in der Sprache der Bühne der vierte Interlocutor hiefs: dafs also jene Aussage höchstens dahin zu deuten wäre, dafs etwa erst Äschylos es anständiger gefunden, nie mehr als zwei Personen zu gleicher Zeit sich unterreden zu lassen. Richtiger ist wol, was Philostratos [17]) anmerket, jener Dichter habe nur die übertrieben langen Gegenreden eingeschränkt, die wahrscheinlich noch von der monologischen Verfassung her der Tragödie ankleben mochten, und die, wo sie überall verschwendet werden, immer noch eine Unbeholfenheit in der Kunst verrathen: und in der That findet man bei ihm das Gespräch oft lebhaft genug in kurzen Säzen wechselnd. Eine überwiegende Theilnahme mufste unstreitig die Tragödie sich schon damals errungen haben, weil die genannten beiden Dichter, wie es scheint, schon den Chor von der Obrigkeit gestellt, und die Preisbewerbung eingeführt vorfanden.

Immer jedoch fand Äschylos die Verfassung dieser Bühne noch sehr mangelhaft und wankend, als er sich zu ihrem Ordner und Gesezgeber erhob nnd nicht nur in jeglichem einzelen Theile wesentliche Verbesserungen und Erfindungen einführte, sondern, was die Hauptsache ist, das Gesammte dieses Spieles zur wahren Kunsteinheit

17) In dem Leben des Apollonios von Tyana. B. 6. c. 11.

fügte. Ihm verdankt die attische Bühne jene so einleuchtenden Geseze und einfachen Vorrichtungen für ihre Scenerie, sowohl was die Darstellung der Örtlichkeiten betrifft, als auch was zu den Wundererscheinungen gehört; und die schon oben geäußerte Vermuthung, daſs er auch bei dem neuen Bau des Theatron aus Steinen nicht ohne Einfluſs geblieben, gründet sich zunächst auf eine Aussage, die ihm die Vorrichtung des hölzernen Logeion vor der Scene zuschreibt. Dadurch gewann er Plaz, um beträchtlichere Theile der Handlung dort hinauf zu verlegen, als vor ihm möglich gewesen. Die vollständige systematische Charakterisirung der Masken ist eben so sein Werk, so wie das bestimmte Costum, das er wol vorzüglich nach jenem der dionysischen Aufzüge anordnete. Auch die Sitten der tragischen Bühne, das Geberdenspiel, so wie ihre ganze Orchesis, hat er unter bestimmtere Geseze gebracht. Was aber hier uns das Wichtigste ist: die Idee dieser besonderen Tragödie, die auch nachdem sie zum Drama gereift war, doch immer noch ein für sich beschlossener, feierlicher und in gewissem Maſse gottgeweihter Gesang blieb, hat vor Allen er am reinsten, und recht in der Mitte erfaſst und festgehalten. Die Weihe und trunkene Begeisterung des Dithyrambos, die ganze Feierlichkeit der Erscheinung, ist bei ihm noch ungeschwächt von ausschlieſslich dramatischen Bestrebungen. Im höchsten Grade lyrisch und melisch, stellt er seine groſsen einfachen Handlungen, die entweder unter den Göttern selbst schweben, oder doch von der Art sind, die unmittelbar unter der höchsten geglaubten Leitung stehen, gleich auf die Spize, in jenen entscheidenden Moment, wo sie als Urbilder ewiger Fügung und menschlicher Art hervortreten. Entsprechend diesem groſsartigen und ernsten Stile eines begeisterten Feiergesanges, welchen er mit einer gewissen Religiosität behauptet, hat er denn auch alle übrigen scenischen und chorischen Hülfsmittel angeordnet und festgesezt: weshalb, sofern wir die Verfassung der attischen Bühne, die Art und Weise ihres Spieles erforschen, und uns einige Vorstellung davon erwerben wollen, wir vor Allem auf die Werke dieses ihres Stifters oder Ordners unser Augenmerk richten müssen, wo wir erwarten dürfen, am ersten entscheidende Belege der Anwendung zu finden.

Es war zu Athen nicht wie bei uns, wo die Bühne jeglichen Tag in Bewegung ist; im ganzen Jahre gab es in der Stadt selbst nur zwei Feste, an welchen Dramen aufgeführt wurden, ein drittes wurde im Hafen Piraieus gefeiert. Dagegen spielte an diesen Festen die Bühne den ganzen Tag hindurch. Das eine dieser Feste nannten sie die Alten Dionysien, auch die Lenaien, und von dem Monat, in welchen es fiel, die Anthesterien; das andere waren die Neuen Dionysien, auch die Groſsen und die Städti-

schen genannt. Jenes dauerte drei Tage, vom elften des Monats Anthesterion bis zum dreizehnten einschliefslich: es war gleichsam ein Vorabend, der eigentliche Festtag, und dann ein Nachfest. Der erste Tag hiefs Pithoigia, die Eröffnung des Weingefäfses; der andere die Choës, von einem Getränkmafs, gleichsam der Tag des Saufens; der dritte die Chytroi, an welchem die alten Gefäfse zerschlagen wurden. Während dieses Festes wurde kein Fremder im Theater zugelassen; wohl aber an den Grofsen oder Städtischen. Dieses fiel ein in dem Monat Elaphebolion, das heifst Anfangs des Frühlings, wo aufser den Gesandten, die die Tribute der Bundesgenossen überbrachten, auch andere Fremden in Menge nach Athen kamen. Hier wollte man Würde und Pracht in vollem Mafse zeigen, und es scheint auch hauptsächlich an diesem Feste die Tragödie auf der Bühne geherrscht zu haben. Obwohl auch die Komödie sich hier hervorthat, so mufste sie doch an den Lenaien wenigstens sich sicherer fühlen: man konnte doch da die freche nicht anklagen, dafs sie die Schande des Staates den Fremden zum Gespötte aufdeckte, wie einmal Aristophanes für sich anführt. Die Grofsen Dionysien sollen doch nicht länger als vier Tage gedauert haben [18]).

Weil nun an diesen Festen die Bühne den ganzen Tag spielte, so mufsten noth-

18) Auf diese Dauer sezt es Barthelemy an: (*Remarques sur le nombre des pièces etc.* im XXXIX. Bande der *Memm. d. l'Acad. des Inscript. et bb. ll.*), jedoch nicht nach sicheren Angaben, sondern blofs muthmafslich, um auszumitteln, wie viel Stücke, aufs Geringste angenommen, wol in der Zeit dieses Festes gegeben werden konnten. In dieserlei äufseren Dingen wird freilich Vieles nie zur Deutlichkeit gebracht, weil es der Kritik an vollständigen Acten gebricht; allein wenn ich erwäge, dafs für die Tragödien allein drei Preise gesezt waren, die, wenn sie auch nicht immer alle drei ausgetheilt wurden, doch immer noch mehr Mitbewerber voraussezen, und dafs jeder derselben mit vier Stücken auftreten sollte; so wird es mir schon hierbei schwer, auch ohne die Komödien mit in Anschlag zu bringen, dies Fest nur auf vier Tage beschränkt zu denken: zumal wenn es unter diesen Tagen noch einen oder den andern gegeben hätte, woran nicht gespielt wurde.

Von den Alten Dionysien sollen zwei Geschichtschreiber, Apollodoros und Phanedemos, erzählt haben, dafs als Orestes nach Athen kam, eben das Fest des Lenaïschen Bakchos gefeiert wurde. Da nun jener vor seiner Sühnung an den Trankopfern nicht Theil nehmen konnte, so habe in dessen Namen der König den Theilnehmern am Feste jedem einen Chus Wein reichen lassen. Dies wäre also der Tag der Choën gewesen, dessen Name vielleicht auch mit dieser Tradition in Beziehung stand. Unter dem anderen Namen, der Lenaien, scheint eben so, oft vorzugsweise dieser Haupttag des Festes verstanden worden zu sein. So sagt auch Thukydides, die alten Dionysien seien den zwölften des Monats Anthesterion gefeiert worden. Das Fest im Piraieus nannte man die Ländlichen Dionysien, und auch an diesen wurden Dramen gegeben, wahrscheinlich meist nur Wiederholungen von Stücken, die schon in der Stadt aufgeführt worden. Ein Decret eines Euagoras beim Demosthenes zeuget von diesem Feste. An den Panathenaien hingegen wurde wol nie gespielt. S. *Wolf Prolegg. ad Homer. p.* 111.

wendig mehr Stücke nach einander gegeben werden; und so entstand für die Tragödie der Gebrauch, dafs jeder Dichter mit vier Stücken auftreten mufste, wovon das lezte immer ein Drama satyrikon war. Gewifs lag hierbei nichts dem Dichter so nahe, als dies, gleich die drei Tragödien in Bezug auf einander zu stellen, als so viel Acte derselbigen dramatischen Verkettung [19], um auch in dieser Hinsicht die gröfste Vollständigkeit und Einheit zu gewinnen. Allein wie nahe es auch gestellt war, so hat dies höchste Ziel der attischen Tragödie doch nur Äschylos erfafst, und beständig verfolgt [20]).

19) Wie sie denn auch A. W. Schlegel einmal die drei Acte des Drama nennet.

20) Es kann uns hierbei gleichgültig sein, ob die Verknüpfung der drei Stücke zu einem Ganzen aus jener Sitte entsprungen, oder umgekehrt: immer bleibt dies Verdienst allein dem Äschylos, indem nicht hervorgehet, dafs unter seinen Mitgenossen ihm Einer hierin auch nur gefolgt wäre, und auch sein nächster Nachfolger bald wieder den Gebrauch verliefs. Schwerlich kann es die Natur der vorhandenen Mythen sein, die dazu nöthigte, und wo es so scheint, möchte es wol nur daher kommen, weil sie der Dichter eben nur in der Einzelheit aufgefafst hat. So wie es aber keine Handlung giebt, die nicht ihren Anlafs in einer früheren, und ihre Nachwirkung in einer folgenden hätte; so mufste es unter den vielen Varianten der mythischen Erzählungen nicht schwer sein, solche Bezüglichkeiten in Menge aufzufinden. Auch haben die anderen beiden uns bekannten Tragiker in der That Stücke geschrieben, die in ähnlicher Beziehung zu einander genommen werden können und auch wirklich stehen: die Mahnung dazu liegt schon in der Quelle selbst zu nahe, um sie unbeachtet zu lassen. Man hat nicht unterlassen, beim Sophokles diese Bezüglichkeit zwischen den beiden Ödipus und der Antigone preisend hervor zu heben; und auch beim Euripides hat man diese Spur verfolgt. Allein nie haben diese Dichter solche Stücke in ihrer ganzen Beziehung auf einmal gegeben, noch auch nur in solcher Folge gedichtet. Auch sind diese Stücke so gefafst, dafs jedes vollkommen für sich bestehet; und mithin sind dergleichen Zusammenstellungen nur als Cyklen oder Kränze zu betrachten, die sich der Kunstsinn freiwillig knüpfet.

Dafs hingegen Äschylos ganz im Sinne dieser Verknüpfung gedichtet habe, wird wol anerkannt; vielfältig aber wird doch vorausgesezt, er habe sie nicht immer in ihrer Beziehung zusammen gegeben. Nicht immer: denn von der Orestia freilich wird es uns ausdrücklich berichtet. Bei Wiederholungen wäre dies wol denkbar; gab er aber seine Stücke zum erstenmale so einzeln, so mufste er billig die meiste Zeit den Preis verlieren, weil jedes derselben für sich allein allerdings für die Aufführung zu wenig dramatisches Interesse behalten hätte: ein Element, das, wo es einmal so selbständig hervorgetreten, seine Rechte behauptet wissen will. Wer einzeln Stücke geben wollte, mufste, um zu gelingen, nothwendig die dramatische Handlung vollständiger entwickeln. Ich kann darum nicht glauben, dafs Äschylos nicht jede seiner Trilogieen einmal sollte in ihrem Zusammenhang aufgeführt haben.

Aber das einzige vollkommene Muster dieser Art, was auf uns gekommen ist, seine Orestia, bestehend aus dem Agamemnon, den Choëphoren, und den Eumeniden, welchen, nach der Vermuthung eines neuern Gelehrten, als Drama satyrikon ein Proteus folgte. Aufserdem haben wir noch von zweien seiner Stücke bestimmte Angabe, dafs sie zu Trilogieen gehörten. Die Hiketides nehmlich sind ein Mittelstück, das zwischen den Ägyptern und den Danaiden stand, die beide verloren sind; und eben so gehörte der Gebundene Prometheus zwischen zwei andere Stücke, wovon das lezte der Befreite hiefs. Der Feuerbringer

Die Aufgabe der vier Stücke wird Tetralogie genannt, so wie man die drei Tragödien, in sofern sie zusammen ein Ganzes bilden, mit dem Namen Trilogie belegt hat. Dieser Gedanke der Trilogie also ist des Äschylos erster und ausschliefslicher Vorzug, und der Gesichtspunct, aus welchem seine Werke beurtheilt werden müssen; nicht aber darf ein einzeles Stück desselben, das nur ein Glied eines Ganzen war, heraus gehoben und gegen ein anderes, das für sich ein solches Ganzes sein will, in Vergleichung gestellt werden [21]. Die drei Tragödien fafste er zusammen als Ein Ganzes, in welchem er die Verkettung der Handlung nach den entscheidenden Schlägen des Schicksals bis zum lezten Schlusse, wo göttliche Versöhnung es lösen mufste, und, unbeschadet der lyrischen Begeisterung, wie so viel colossale Bilder in aller Fülle ihrer Bezüglichkeit zu einander als Ein grofses Gemälde aufstellen konnte; und selbst das Drama satyrikon sezte er meistens noch in Beziehung auf dasselbe [22].

Es liegt in der Natur des menschlichen Geistes, dafs er im Vortrefflichen sich nicht bei Wiederholungen aufhalten mag: ist eine Idee bis zur Vollendung als Urbild hingestellt, so wird nach einer anderen gesucht. Nur das Feld des Mittelmäfsigen mag mit einer gewissen Vorliebe lange Zeit behauptet werden, weil es nie damit zu Stande kommt, und jeder sich hier sicher herum tummeln kann. So ist auch die attische Tra-

war ein Drama satyrikon, wahrscheinlichst zu eben dieser Reihe gehörend. Die Entwendung des Feuers war im Mythos selbst nicht der nächste und entscheidende Anlafs zum Sturze dieses Titan, sondern dies war eher jene Verlosung des Opfers, und die Büchse der Pandora, wie die Theogonie erzählet. Wer aber an jenen drei unstreitigen Mittelstücken den gleichen Charakter eines dunkelen und ahndungschwangeren Verharrens der Handlung näher beachten will, der wird wol schon aus eben diesem Charakter in den Sieben vor Thebe ein ähnliches Mittelstück vermuthen; und wirklich will man in den verlornen Epigonoi das Schlufsstück dazu erkennen. Noch wird im Pallux zu zwei Malen einer Seelenwägung erwähnt, die nach jenen Anführungen sich uns gleichfalls als eine Trilogie aufdringet. Ein campanisches Gefäfs, das sich sonst in der vaticanischen Sammlung befand, zeigt in schlechter Zeichnung die beiden Hauptmomente der Handlung, wie mir es scheint, nach dem Vorbild der Bühne dargestellt. Es bleibt also von diesem Dichter nur das einzige Stück, die Perser, welches einzeln da stehet, als Drama an sich betrachtet immerhin das schwächste, nicht so als Gelegenheits-Stück, wozu die gegenwärtige Zeit selber Vorbereitung und Aufschlufs gab.

21) Einzeln gegen die Elektra des Sophokles gestellt, können die Choëphoren freilich nicht den Plaz behaupten; allein mitten zwischen Agamemnon und den Eumeniden in ihrer vollen Bezüglichkeit gelassen, sind sie wol so angreifend und tief erschütternd, wie es ein Stück des Sophokles nach seinem Umfang schwerlich zu sein vermag.

22) Wie wir schliefsen dürfen aus den Titeln, des Feuerbringer Prometheus, und des Proteus, welches lezte Drama den Besuch des Menelaos am Flusse Ägyptos zum Inhalt hatte.

gödie ihre Stufen rasch hindurch gegangen. Gleich der nächste Nachfolger des Äschylos verliefs wieder die Idee der Trilogie, und scheint sogar auch nur mit einem einzelen Stücke in den Kampf getreten zu sein. Die äufsere Form blieb immer dieselbe; sie war einmal anerkannt und angewöhnt: man verlangte und erwartete ein musikales Spiel. Weil aber Sophokles seine Stücke nur vereinzelt geben wollte, so mufste er bei dem gegebenen Umfang nun ein gröfseres Gewicht auf das dramatische Interesse legen, und in gleichem Mafse den lyrischen Geist zurück halten. Einmal gelingen mufste dies freilich noch, und um so eher bei dem edelen Charakter und der ungemein holden Gemüthsstimmung, die sich in dieses Dichters Werken offenbaren, und da er dabei die gegebene Form noch mit meisterlicher Gewandtheit zu handhaben wufste [23]; aber damit war es auch abgeschlossen. Philostratos [24]) erzählt, Äschylos habe die Ermordungen vor den Augen der Zuschauer abgeschafft, wie es auch dem hohen lyrischen Schwunge seiner Tragödie ganz angemessen war, der durch solcherlei Eindrücke nicht gewaltsam gestört werden durfte; und in der That wird in seinen noch übrigen Stücken dergleichen nicht gefunden. Bei dem mehr dramatischen Sophokles finden wir schon wieder einen Selbstmord auf der Bühne, obwohl mit grofser Behutsamkeit vorgestellt [25]). Euripides will das Dramatische noch ausschliefslicher; er verfolgt lieber die innersten Triebfedern der Leidenschaft, als den Gang des Schicksals oder einer göttlichen Fügung, ja dieser möchte er gern ganz aus dem Wege gehn; er liebt den heftigsten Ausdruck der blinden Affecte und Sentenzen, die die Begierde mit einem Schein von Vernunft nach allen Seiten hin wenden kann. Dies waren seine Mittel geworden, Beifall zu gewinnen, und in dieser Hinsicht nennt ihn Aristoteles mit Recht den allermeist tragischen unter diesen Dichtern; wie sehr ihm aber hierbei die gegebene Form schon lästig wurde, erhellet aus der schwachen Beziehung, die seine Chorgesänge meist auf die Handlung selbst haben; aus dem geringen Antheil, den dieser Chor oft an der-

23) Wie viel mehr mufste er den Vorrang gewinnen bei uns Neueren, die wir diese Werke nur lesen können! Mit dem melisch-orchestischen Spiele der wirklichen Darstellung gehet für uns auch die lebendige Bedeutsamkeit der Form gröfstentheils verloren; wogegen dramatische Wahrheit eine bleibende Theilnahme behauptet, und daneben die Gewandtheit, sich in einer gegebenen Form frei zu bewegen, immer noch erkennbar bleibt, welche diese auch sein mag.

24) Am schon angeführten Orte.

25) Im Aiax.

selben nimt, und aus jenen abgesonderten Prologen, die wie Vorreden das berichten müssen, wozu ihm die Form im Spiele selbst den Raum versagte.

Bei solcher Entstehung der ernsten begeisterten Tragödie ist es nicht zu verwundern, dafs daneben auch die andere Seite des Dithyrambos, der Scherz und Muthwillen, das Drama satyrikon erzeugte. Im Wesentlichen hatte es gleiche Gestaltung mit jener, wie wir, freilich nur an einem einzigen Muster, erkennen können. Die Handlung wählte auch dieses wol meistens aus dem Kreise der anerkannten Mythen: jedoch nur von der leichteren, zufälligeren Gattung, und von der Art, dafs sie einen Chor von Satyrn oder ähnlichen Geschöpfen verstattete, und dem leichten Spafse Raum gewährte, dem Spott und Hohne wol nie. Der ursprüngliche Inhalt des Dithyrambos, aus welchem beide Gattungen entsprungen waren, war ja selbst ein ganz freudiger. Aber eben daher liegt auch im Begriff der Tragödie selbst nicht so nothwendig die Wahl einer traurigen oder furchtbaren Handlung, dafs sie nicht auch hätte erfreuliche, und sogar anmuthige zum Gegenstand wählen können, wenn sie sie nur im Ernst und ohne spöttische Beziehung nahm und mit Weihe darstellte. Diese Bahn mag Agathon betreten haben, dürfen wir anders nach dem ein Urtheil fassen, wie Aristophanes seiner spottet, woraus nebenher auch hervor zu gehen scheint, dafs er in der Behandlungsart eine gewisse wollüstige Behaglichkeit suchte. Auch scheint die Aufschrift eines seiner Stücke, die Blume, eben dahin zu weisen.

So viel von der Tragödie. Von der alten Komödie lagen die ersten Anfänge schon den Griechen selber noch mehr im Dunkeln als von der Tragödie, wie Aristoteles uns versichert, indem sie lange Zeit nicht eben der Aufmerksamkeit gewürdiget wurde. Anfänglich soll man sie in der Stadt nicht einmal haben erlauben wollen, ihrer schmuzigen Obscönität wegen; in der Folge hat sie dennoch Eingang zu finden gewufst. Hier erhielt sie sich auf eigene Kosten und bildete sich unter mancherlei nur zu vermuthenden politischen Einflüssen allmälig so weit aus, dafs sie auch die höheren Stände mit sich aussöhnte und endlich eben so, wie die Tragödie, einen Chor bestellt erhielt; welches jedoch sehr spät, nach Einigen erst um die Zeit des Perikles erfolgte [26]); und erst von dieser Zeit an ist sie ihrer höheren Ausbildung entgegen gegangen bis zu jener Anmuth, die am Aristophanes selbst einen Platon erfreuen konnte. An einer Stelle leitet Aristoteles ihren Ursprung aus den phallischen Gesängen her; an einer anderen sagt

26) *Vatry, Recherches sur l'orig. et les progr. de la Com. gr.* im XV. Band der *Mm. de l'Ac. des Inscr. et bb. ll.*

er, die jambischen Dichter seien mit der Zeit in Komöden ausgeartet. Soll beides auf die Alte Komödie bezogen werden [27]), so kann es nur so viel gelten, dafs sie die Obscönität wie jene, Spott, Hohn und Schmähung wie diese liebte: auf Form und Gestaltung derselben kann es keinen Bezug haben. In dieser Hinsicht aber blieb sie selbst in ihrer schönsten Zeit noch lose und veränderlich: jeder ihrer Dichter scheint in Hauptsachen von dem andern abgewichen zu sein, und selbst beim Aristophanes bleibt die Form sich nicht durchweg gleich. Da sie in ein schon eingerichtetes Theatron eintrat, so wird begreiflich, dafs sie, in was die scenische Darstellung betrifft, sich der vorgefundenen Mittel bediente, in soweit sie ihrer überhaupt bedurfte, und dafs ihr also hierin aufser der Bezeichnung der Charaktere nichts Eigentümliches blieb. Ebenso war ihr Vortrag melisch orchestischer Art, wie in der Tragödie; beiden gemein war die Vertheilung in Scene und Chor, in Handlung und Betrachtung, wie überhaupt die dithyrambischen Formen. Unter diesen Umständen wurde sie denn auch leicht eine hämische Nebenbulerin der Tragödie, die sie gern parodirte, und ihre Dichter lustig verhöhnte [28]).

Nachdem sie in die Stadt eingedrungen war, mag diese Komödie die Neigung gewonnen, oder vorzüglich gehegt haben, an jenen Festen zügelloser Freude dem grofsen Haufen, der in seiner Lust gern auch etwas boshaft ist, gleichsam einige Schadloshaltung zu leisten für das, was er das Jahr durch von den Mächtigern hatte erdulden müssen, selbst wol für das, was er von Rechts wegen geduldet und auch dafür anerkannt hatte [29]). Dadurch aber mufste ihr in ihren Schmähungen die entschiedene Persönlichkeit

27) Da wo er dies sagt, fafst er beide Arten der Komödie zusammen; sonst aber hat er durchgehends mehr die Neuere im Auge.

28) Es ist ohnehin eine nicht unrichtige Bemerkung, dafs in Augenblicken freier Lustigkeit der Mensch geneigt ist, auch über das zu spotten, was in anderen Augenblicken ihn ganz anders ergriffen hatte: er lacht dann gern, sobald von dem, was ihn sonst gerührt, ihm eine spafshafte Seite gezeigt wird. Er rächt sich gleichsam so an seiner eigenen Empfindlichkeit, von der er so oft gegängelt wird.

29) Es giebt eine Tradition von dem Ursprung der Komödie, folgenden Inhalts. In einer Zeit ungestörten Friedens hätten die Einwohner Athens die Unart angenommen, das Landvolk vielfältig zu hudeln. Dieses hätte seine Klagen vor Gericht gebracht, aber kein Gehör gefunden. Da wären sie darauf verfallen, des Nachts durch die Gassen der Stadt zu schweifen und mit lautem Geschrei los zu ziehen gegen ihre Bedrükker. Dies blieb nicht ohne Wirkung; man bemerkte bald, dafs die übermüthigen Mächtigen der Stadt bescheidener und behutsamer wurden. Dadurch kam man auf den Gedanken, Dichter dahin zu bewegen, dafs sie Verse gegen diejenigen machten, die Gewalt und Ansehen mifsbrauchten, und sie dann öffentlich vortrü-

sönlichkeit zu einer Hauptwesenheit werden, vorzüglich in der Richtung auf Personen von Gewicht und auf das Betragen in öffentlichen Angelegenheiten. Diese Forderung kam ihr also von unten her; die Höheren hätten sie wol lieber unterdrückt. Dies hindert jedoch nicht, dafs grade diese Eigenheit ein Beweggrund zur Autorisation der Komödie werden konnte. Denn aufser dafs dadurch der Unmuth des Volkes zu Zeiten beschwichtiget werden mochte, konnte es auch dienen zur Zügelung der Machthaber, die so oft der gesezlichen Obrigkeit entgegen standen. Ihre erste Grundwesenheit aber blieb doch immer jene Sinnlichkeit in der Lust, obwohl sie in ihren Fortschritten die phallische Obscönität immer mehr gemäfsigt haben mag. Überall war und bleibt Sinnlichkeit das Object allgemeiner Belustigungen, auch für die höheren Stände; nur dafs diese sie umhüllt und geschmückt wollen, die niederen lieber nackt und offenbar.

Um diese zwei Angeln drehte sich der ganze lustige Geist der alten Komödie; sie wurde aber bei jedem Dichter verschieden, nach dem, was er ins Besondere dabei beabsichtigte. Was hierin den Aristophanes vor seinen Mitbewerbern auszeichnete, ist wol in der beharrlichen Absicht auf die Staatsführung überhaupt zu suchen, darf man anders einiges Gewicht legen auf seine eigenen Aussagen über seinen Einflufs, und über die Unbedeutenheit seiner Mitbewerber. Hierdurch wurde er wichtig, ja furchtbar. Dergleichen Vorstellungen behalten einen bleibenden Einflufs auf die öffentliche Denkart, und eine länger fortgesezte Bilderreihe dieser Art konnte endlich eine gänzliche Staatsumwälzung einleiten; er aber trieb dies so beharrlich, und zugleich so meisterlich, dafs man sagen kann, er habe mit einer Art von bewufstem Muthwillen die Unterdrückung dieser Komödie selbst herbei geführt, die er denn auch erlebte [30].

So war nun durch ihn auch dieses Urbild in seiner Vollendung aufgestellt, wie die Tragödie durch den Äschylos, mit welchem dem Charakter nach auch der Komiker die nächste Verwandtschaft hat, und den er darum entschieden allen anderen Tragikern vorzieht. Über alle unsere Vorstellungen frech und muthwillig zeigt sich dies

gen. Es wurden Preise für solche Gedichte ausgesezt, die dann von κῶμα, dem Schlaf, gleichsam Schlaflieder, genannt worden. *Vatry Recherches sur l'orig. et les progr. de la Comédie grecque*, nennt den Scholiasten des Aristophanes als Berichter dieser Tradition. So wenig aber auch auf ein solches Märchen zu achten ist, so ist es doch nicht ganz ohne Wahrscheinlichkeit, dafs ein ähnlicher Beweggrund zur Zulassung der Komödie mit eingewirkt habe.

30) Abgeschmackt aber bleibt es von Brümoy *(Discours sur la Comédie grecque)*, diese seine Wichtigkeit erhärten zu wollen mit seiner eigenen, echt komischen Pralerei in den Acharnern, wo er sich rühmt, der Perserkönig habe sich nach ihm erkundiget.

Spiel in Lust, Lüsternheit und Hohn. Jede Rolle, selbst der Chor, konnte hier persönliches Konterfei sein, und auch aus dem abentheuerlichsten Geschöpfe, worin es dieser Komödie oft gefiel, einen bezielten Charakter umzuwandeln, war es ihre Lust, den deutlich durchblicken zu lassen, auf den es abgesehen war; nicht selten sogar den vorstellenden Schauspieler selbst, um so ihres eigenen Spieles, wie alles Anderen zu spotten. Dahin gehört auch ihre scandalose Art, die Götter vorzustellen, die man sich füglich die Mühe sparen konnte zu rechtfertigen, oder zu entschuldigen, was sie selbst nie nöthig fand. Ihr war alles nur wie Fastnachts-Schwank und Vermummung, und schwerlich wars ihr je der wirkliche Gott, der so verhöhnt ward. Es ist ihr nur eine Maske, meist eine der Tragödie, die gelegentlich parodiirt wird, und unter welcher, wenn wir eine Muthmaſsung wagen dürfen, häufig es nebenher noch auf einen Bürger der Stadt abgesehen sein mag. Wenn es der Tragödie damit Ernst ist, daſs der für einen wirklichen Gott gelte, den sie unter dessen Maske einführt; so konnte es dagegen der alten Komödie wol nicht leicht ungelegen sein, wenn man sich erinnerte, daſs es doch nur ein Komödiant war, der sich bei ihr so erhaben anstellte [31].

Nach ihr erhob sich stufenweis die Neuere, die, ohne Chor [32] und eigentliche Lyrik, nur willkürlich erdichtete bürgerliche Handlungen darstellte, in hierzu eigen ersonnenen Masken, die, um Bezüglichkeiten zu vermeiden, oft wunderlich genug ausfielen [33].

31) Man erinnere sich des Maskenspiels der h. drei Könige in den katholischen Ländern Deutschlands, wo die Spielenden oft in die Rolle ihrer Maske das ungebürlichste Zeug einflechten, und niemals nur die Maske abnehmen, wenn sie auch in ihrem eigenen Namen Zoten reiſsen. Nie fällt es einem Katholiken ein, ein Ärgerniſs hieran zu nehmen; wogegen in einem ernsten geistlichen Drama oder Oratorium ein Verstoſs, nicht nur gegen die reine Lehre, sondern selbst gegen die kirchlichen Traditionen, sicher gerügt werden würde. —

32) Weil der Grammatiker Platonius von der ersten Komödie der so genannten Mittleren Art, die Aristophanes lieferte, sich dieser Worte bedient: — *οὐκ ἔχει τὰ χορικὰ μέλη* — so will der Herausgeber des Brümoy daraus folgern, daſs jene Mittlere Komödie noch einen Chor behalten habe, aber einen nicht singenden. Ein nicht singender und nicht tanzender Chor aber wäre im Sinn der Griechen ein Unding gewesen, als die einen bloſsen Grupp von Leuten unmöglich für einen Chor ansehen konnten.

33) Eine unzuverlässige Überlieferung giebt an, daſs es die Neuere Komödie war, die erst zur Zeit der makedonischen Herrschaft jene frazenhaften Masken einführte, aus Furcht, sie möchte sonst auf irgend eine Ähnlichkeit mit Einem aus dieser Nation stoſsen. Allein ich glaube doch aus manchen Anzeigen zu bemerken, daſs viele dieser Masken schon von der Mittleren herrühren.

Sobald einmal die alte Komödie aus der lebendigen Anschauung verschwunden war, und nur noch im Lesen beurtheilt wurde, war zu erwarten, dafs bald gegen dieselbe die neuere hochgepriesen werden würde, als feiner, anständiger und vornehmer. Dieses Urtheil fällt Plutarchos, und zwar eben nicht als ein Besonderes; unter den Neueren wiederholen es am aufrichtigsten die Franzosen. Wir aber haben hier uns weiter nicht mit ihr zu befassen.

III.

THEATRON.

Zunächst haben wir jezo uns mit dem Orte bekannt zu machen, der zur Aufführung der eben angegebenen dionysischen Spiele bestimmt war, und welcher im Griechischen Theatron [1]) genannt wurde, ein Name, der um nichts specieller bezeichnend ist, als der deutsche, Schauplaz. In der That muſs dieses Gebäude ein Plaz genannt werden, indem dessen Raum unbedeckt blieb und alles darin unter freiem Himmel vorging. Wie wir schon erwähnt haben, war es anfänglich aus Holz errichtet, zu Athen sowol wie zu Rom, nur daſs es dort wol fest bestehend war, während es hier, wie Plinius sagt, kaum einen Monat stehen blieb, und jährlich wieder neu aufgerichtet wurde, selbst noch zu jener Zeit, als schon die übertriebenste Pracht an diesem Bau verschwendet wurde. Zu Athen blieb es in diesem Zustande nur bis auf die Zeit des Äschylos, wo es einstürzte, und sodann das Theatron des Bakchos aus Steinen erbaut wurde. Nach der Wandelbarkeit jenes Materials ist es nicht unmöglich, daſs dies Gebäude, nach den allmäligen Fortschritten der Tragödie, auch mancherlei Abänderungen erfahren habe, bevor es im steinernen Bau zu der vollendeten Gestaltung gelangte, die dem Vitruvius in seiner Beschreibung als Vorbild gedient hat; allein die Grundform muſs ihm doch von Anbeginn an eigen gewesen sein, als aus dem Begriff der Bestimmung selbst entspringend. Es liegt in der Natur, daſs, wo es was zu schauen oder zu

1) Von θεᾶσθαι, zuschauen. So konnte jeglicher Ort genannt werden, wo es etwas zu schauen gab, da dies Wort keineswegs auf besondere künstliche Vorrichtungen hin deutet.

hören giebt, die Menge sich um den Gegenstand in einen Halbkreis sammelt, weil in dieser Stellung Einer dem Andern nicht im Wege stehet. Schon daher dürften wir erwarten, bei ähnlicher Bestimmung immer dieselbe Grundform wieder zu finden; und so erkennen wir sie auch wirklich in den Spuren der Pnyx auf Athens westlichem Hügel, dem Areopagos gegenüber. Von diesem Plaze, der zu gerichtlichen und anderen Versammlungen diente, geben die Reste ebenfalls einen Halbkreis von Sizen an, vor welchem zwei Wände in einen stumpfen Winkel im Mittel zusammen treffen, woselbst sich eine kleine Erhöhung zeiget, wie einer Tribune oder Kathedra für den Redner, die sogar ein Dach über sich gehabt zu haben scheint, vielleicht um wie an unseren Kanzeln die Stimme abwärts zu halten. Einen Altar mufste, so gut wie das Theatron, auch dieser Plaz in seinem Mittelpunkt haben, behufs der Opfer und Lustrationen, womit öffentliche Versammlungen, wenigstens zu bestimmten Fristen, eröffnet und geschlossen wurden [2]); allein weil in jenem die Skene eine Breite forderte, wie nicht die Kathedra in diesem, so wurde schon dadurch die Einschliefsungs-Wand dort zur graden Flucht bestimmt, und zugleich weiter zurückgewiesen durch die Forderung eines concentrischen Kreises für den Chortanz.

Von dem steinernen Theatron des Bakchos aber ist bis auf eine schwache Spur seiner Stelle jezt nichts mehr übrig; auch giebt es keine anderen Überbleibsel, von welchen wir auf dieses zurück zu schliefsen eine unbestreitbare Befugnifs hätten. Denn wie unsrer Absicht nach, die lediglich auf attische Schauspiele gehet, wir von dieser Unter-

2) Dafs Versammlungspläze vor den Zusammenkünften erst lustrirt, d. h. von Einflüssen feindlicher Dämonen gereinigt wurden, berichtet unter Anderen auch Pollux, VIII. 104. Er erzählt, dafs es durch Besprengungen mit Blut von Ferkeln geschah, und dafs, der es verrichtete, Peristiarchos genannt wurde. Dafs aber vor und nach solchen Verhandlungen oft auch ein Opfer dargebracht wurde, davon finden sich häufige Anzeigen. Demnach müfste man entscheidende Gründe angeben können, um zweifelhaft zu machen, dafs auch im Theatron ein gleiches geschah, wo sich so zu sagen das ganze Volk versammelte. In folgenden Versen des Virgilius: *Georg lib. II. v.* 381 — 82:

Non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
Caeditur, et veteres ineunt proscenia ludi:

sind Opfer und Spiel so nahe mit einander verbunden, dafs sie wie unzertrennlich erscheinen. Wenn man nun hiernach annehmen darf, dafs vor Eröffnung der Spiele das Theatron lustrirt, und einmal auch auf dessen Altar geopfert wurde, sollte es auch nicht immer ein Bock gewesen sein; so ist es eben auch nicht glaublich, dafs nach dem Spiele nicht wenigstens der gekrönte Dichter sollte seinen Bock dargebracht haben. Es mufs aber auch aufserdem oft der Gebrauch es mit sich gebracht haben, auf diesem Altar zu opfern: denn es wird erzählt, dafs ein Heerführer einst das Schauspiel unterbrach, indem er in die Orchestra einzog, um ein solches hier für den erfochtenen Sieg dar zu bringen.

suchung sogleich alles ausscheiden müssen, was von den Römern herstammt, so können wir uns überhaupt nicht genug in Acht nehmen vor den Überbleibseln von Theatergebäuden, weil deren keines in dem Zustande ist, dafs die attische Form sich entschieden an ihnen offenbaren könnte [3]). Es ist nicht blofs, dafs wir gar nicht wissen, wie sich das sikelische Drama zu der attischen Tragödie verhielt, noch anzugeben vermögen, welche Städte etwa die attischen Dramenarten angenommen hatten, und welche nicht; sondern hauptsächlich darum, weil bei den meisten solcher Überbleibsel wir in Zweifel bleiben, ob sie nicht in die Zeiten der römischen Herrschaft gehören, können sie uns selten helfen, öfter aber irre leiten. Ein solches verführerisches Beispiel treffen wir gleich in Athen selbst: ich meine das Odeion des Herodes, welches Stuart mit dem

3) Nach dem Pausanias scheinen, auch im eigentlichen Griechenland, nicht alle Städte mit einem Theatron versehen gewesen zu sein. Aber so schwer es an den Überbleibseln sein möchte, ist dagegen in den Beschreibungen der Schriftsteller doch oft zu erkennen, ob sie ein römisches oder ein attisches Theatron im Sinne haben. So ist beim Appuleius *(Metam. lib. X.)* das zu Korinthos offenbar nach attischer Art gebauet, ob gleich diese Stadt eine römische Colonie war; wogegen das Theatron zu Hypata *(lib. III.)* sich als ein römisches darthuet. Dies gehet überzeugend hervor aus den in beide verlegten Handlungen. Nach Pausanias hatte Epidauros das Theatron aufserhalb der Stadt in dem Heiligtum des Asklepios; zu Sikyon aber war es, wie zu Athen, innerhalb der Stadt und neben dem Tempel des Dionysos gelegen. Hierbei merken wir an, dafs derselbe Schriftsteller das erst genannte Theatron wegen seiner schönen Verhältnisse allen anderen so sehr vorziehet, dafs er dessen Baumeister, Polykletos, nennen zu müssen glaubt, während er den römischen blofs in Rücksicht der Pracht und reichen Verzierung den Vorrang eingestehet, das zu Megalopolis in Arkadien aber als das gröfste unter allen angiebt. Gegen das römische des Scaurus konnte er es freilich nicht mehr vergleichen; aber der Gegensaz, in welchen er jenes von Epidauros mit den römischen stellet, würde wol an sich schon, vor aller Frage nach dem Zeitalter des Baumeisters, auf die Vermuthung führen, dafs es nicht nach römischer Art gebaut war. Indefs war die Orchestra so klein, dafs die Dramen, die etwa allda aufgeführt wurden, schwerlich in denselben so viel Handlung entwickeln konnten, wie wir es in den attischen finden. W. Gell Esq. in seiner Schrift, *Argolis*, *(Lond.* 1810.) giebt die Mafse an, die er noch an den Sizreihen dieses Theatron nehmen konnte, des einzigen, was er auf dieser Reise fand. Nach demselben mafs die Orchestra im Durchmesser nur neun und achtzig englische Fufs, wogegen die fünf und funfzig Sizreihen allein, ohne den Umgang, nach den Dimensionen, die er angiebt, schon für die Durchschnittslinie des eigentlichen Theatron oder Plazes für die Zuschauer eine Länge von hundert und ein und dreifsig Fufs und drei Zollen giebt, welches einen grofsen Zuflufs von Zuschauern anzeigt. Von dem Skenengebäude fand der Engländer keine Spur; allein nach den Vorschriften des Vitruvius zu urtheilen, müfste der Gang zwischen demselben und dem Halbkreis der Orchestra unmäfsig lang gegen seine geringe Breite gewesen sein, und es wäre wol wichtig zu wissen, ob derselbe nicht ganz zur Bühne gezogen war: welches aber wol nur durch Ausgrabungen ausfindig zu machen wäre. Olympia war zwar keine Stadt, kaum ein Flecken zu nennen; allein dafs dieser Ort bei dem grofsen Zuflufs von Menschen zur Zeit der Spiele nicht dennoch ein Theatron hatte, rührt wol davon her, dafs jene Zeit nicht auf ein dionysisches Fest eintraf, an welchen allein die theatralen Spiele Statt fanden.

Theatron des Bakchos verwechselt hat [4]). Er hat dasselbe unter manchen Gefahren mit so flüchtiger Eil aufnehmen müssen, dafs auch die gewonnenen Mafse nicht einmal haben in Übereinstimmung gebracht werden können; und da nach zu graben nicht vergönnt war, so kam nicht zu Tage, was die lezte Entscheidung hätte geben sollen. Dennoch sezen schon die Verhältnisse der Skene zur Orchestra aufser Zweifel, dafs dies ein Theatron nach römischer Weise war, wie man es aus der Zeit des Erbauens voraus erwarten durfte [5]). Jedoch, ist es gleich unmöglich geworden, von dem Theatron der Athener eine unmittelbare Anschauung nach allen seinen Eigenheiten zu gewinnen, so können wir wenigstens eine Vorstellung von demselben nach seinen wesentlichen Beschaffenheiten und Grundverhältnissen aus der Beschreibung schöpfen, die uns Vitruvius davon giebt, und welche hinlänglich klar und deutlich ausfallen wird, sobald man sich nur im Ernst bemühet, von einander zu sondern, was dieser Schriftsteller von dem griechischen Theatron, was von dem römischen als Besonderheiten, und was er von beiden als gemeinschaftlich aussagt. Denn bei dem, was er von dem ersten angiebt, hat er Zweifelsohne vorzüglich das Theatron der Athener vor Augen gehabt, wie überhaupt die römischen Schriftsteller, wo sie von griechischer Tragödie reden, nur die attische Bühne im Sinne haben [6]). Wenn wir also nur die Stelle [7]), wo derselbe hiervon handelt, mit der erforderlichen Sorgfalt entwickeln, so wird sie uns auch sicher diesen Bau, wenigstens nach der Grundidee und seinen wesentlichen Bestandtheilen aufdecken; und um dies mit möglichster Deutlichkeit zu erreichen, werden wir die folgende Erklärung in fortlaufender Vergleichung des griechischen Theatron mit dem rö-

4) Es ist schon unwiderleglich aus dem Pausanias dargethan, dafs Chandler die richtige Lage des bakchischen Theatron zu Athen nachgewiesen hat.

5) Schwerlich wird man sich überreden, dafs zu der hier besprochenen Zeit noch irgend wo die alten attischen Tragödien sollten wirklich aufgeführt worden sein. Akademische Recitationen zur Ergözung der Litteraten mögen freilich nicht blofs privatim, sondern auch öffentlich angestellt worden sein, wie zu Athen, so durch das ganze römische Reich. Ich meine deshalb, Winkelmann (in seinem Briefe an den Gr. Brühl) hat nicht Grund, aus einer Tessera mit dem Namen, ΑΙCΧΥΛΟΥ, die wol nichts als ein Einlafszeichen zu einer solchen Recitation sein mochte, auf wirkliche Aufführung der Tragödien dieses Dichters in dem Theatrum zu Herculanum zu schliefsen, als welche auf diesem Theatrum gar nicht aufgeführt werden konnten, in der Gestalt, wie sie der Dichter selbst gegeben hatte.

6) Welches allein schon zu dem Zweifel berechtigte, ob bei den anderen griechischen Stämmen, vor der Herrschaft der Makedonen überall etwas zu finden war, das mit der Tragödie zu vergleichen gewesen wäre. Die attische haben wol erst die Makedonen etwas allgemeiner gemacht.

7) *Lib. V.*

mischen entwickeln. Aber auch noch von solchen Bestandtheilen, die jener mit Stillschweigen übergehet, weil sie in ihren Verhältnissen veränderlich blieben, oder durch das zum Grunde gelegte Schema nicht mit Nothwendigkeit bestimmt wurden, sondern sich nach Nebenumständen richten liefsen, oder wol sonst den Lesern zu seiner Zeit hinlänglich bekannt waren, auch von solchen werden wir bei anderen Schriftstellern, ins besondre beim Pollux, einige nicht unbrauchbare Winke finden. Das ganz Zufällige, die besonderen Verzierungen an dem Athenischen Theatron, haben hier für uns weiter keine Wichtigkeit.

Was nun fürs erste die Lage und Richtung betrifft, so giebt Vitruvius für dieses Gebäude im Allgemeinen die Warnung, sie nicht nur so zu wählen, dafs sie der Reinheit und Stärke des Tones günstig sei und der gesundesten Luft geniefse, sondern auch dahin zu sehen, dafs die Sonne nicht grade in den Kessel hinein brenne [8]). Das Theatron des Bakchos zu Athen aber befand sich an der Mittagsseite des Felsens der Akropolis, so dafs die Skene nach dem Wintermorgen hin lag; das Odeion des Perikles, dessen Gestalt wir weiter nicht kennen, noch mehr nach dieser Weltgegend hin; und das spätere des Herodes lag so, dafs dessen Skene gegen den Winterabend gestellt war; auch liegen fast alle Schaupläze, deren Pockoke erwähnt, auf die gleiche Weise mehr oder weniger dem Mittag zugewendet [9]). An sich ist klar, dafs bei jeder möglichen Richtung die Zuschauer dem Sonnenschein ausgesezt blieben, der jedoch in der Zeit der dionysischen Feste noch nicht sehr lästig sein konnte: in der Richtung gegen Mittag aber deckte doch der Schatten der Skene immer wenigstens einen Theil des unteren Plazes, dessen Widerschein wol auch die Hize unangenehm vermehren, besonders aber die Augen angreifen konnte. Vorzüglich kam dies aber den Schauspielern zu Nuze, als die unten im Kessel, in ihren, oft sehr lästigen, Verkleidungen am ehesten von der Hize leiden mufsten; die Unterscheidung der Skenenbilder aber konnte hierdurch doch nicht

8) Der nachherige Luxus bei den Römern brachte, dieser Unbequemlichkeit zu entgegnen, die Velabra in Gebrauch: Zeltdecken, die über das Theatrum gespannt wurden; worauf aber die Athener nicht verfallen waren. Und wenn gleich diese den Gebrauch der Sonnenschirme hatten, so konnte man sich ihrer doch nicht im Theatron bedienen, weil man seinem Neben- und Hintermann damit lästig geworden wäre.

9) Nach W. Gell's Angaben lag das oben erwähnte Theatron bei Epidauros auf der Mittagsseite des Heiligen Plazes, allein mit dem Skenengebäude nach diesem hin sehend. Hier fiel also das Licht der Mittagssonne nicht den Zuschauern ins Gesicht, sondern auf die Bühne hin, ganz dem entgegen, was die Lage des Theatron zu Athen mit sich brachte.

nicht mehr verdunkelt werden, als ihnen vielleicht eben zuträglich war. Jene Richtung widerspricht also den natürlichen Forderungen eben nicht, wenn sie auch gegen die Vorschrift unseres Schriftstellers zu laufen scheint.

Hierzu gesellt sich die Umgebung. Als ein wesentliches Stück verlangt Vitruvius in der Nähe des Theatron einen grünen Plaz mit Bäumen bepflanzt, einen Lusthain, von einer Säulenhalle umschlossen, wohin im Falle eines eintreffenden Regengusses die Zuschauer sich in Schuz begeben könnten: auch soll hier der Chor seine Übungen halten können. Dafs er nun diesen Plaz bestimmter hinter das Skenengebäude verlegt, beweiset eben, dafs so wie er dessen erst nach der Beschreibung des griechischen Theatron erwähnet, er dabei ins besondre das attische vor Augen hatte, wenn gleich das einzige römische Beispiel, was er anführt, grade eben so gelegen war, während er aus Athen noch ein Gebäude anführt, das denselben Dienst leistete, aber eine andere Lage hatte [10]. Denn dieser Plaz mufste seiner Bestimmung zufolge möglichst nahe an die Ausgänge des Schauplazes gelegt werden. Bei der Gewohnheit der Griechen aber, das Theatron an den Abhang einer Höhe anzulehnen, wodurch sie die Substructionen unter den Sizen ersparten, konnten die Ein- und Ausgänge für das Volk mit den Haupt-Treppen nur neben den Eingängen in die Orchestra angebracht werden, wo allein die Beschaffenheit des Bodens Raum dazu liefs; und nur hier, neben und hinter der Skene, bietet die Ebene Plaz zu dergleichen Säulengängen. Die Römer hingegen, welche nicht blofs in ihrer Hauptstadt, sondern grofsen Theils auch in den Provinzen des Reichs ihre Schaupläze in der gleichen Ebene auf kostbaren Substructionen zu errichten pflegten, gewannen durch diesen Aufwand, wenn sie vielleicht auch zuweilen an Reinheit der Luft und des Tones dabei einbüfsen mochten, doch den Vortheil, dafs sie im ganzen Umkreis der Sizreihen bequeme Aufgänge für die Zuschauer anbringen konnten, und folglich einen solchen Lusthain anlegen mochten, auf welcher Seite sie wollten. Was in Athen dem Vitruvius für diesen Lusthain gilt, bezeichnet er mit dem Namen des Eumenischen Säulenganges. Pausanias aber giebt in der Ebene unmittelbar

10) Das Odeion des Perikles, welches, sei es eigener Irrtum, oder eines Abschreibers, bei ihm dem Themistokles zugeschrieben wird. Es lag dem Theatron zur linken Seite und mufs ein mehr bedecktes Gebäude, wenigstens als dieses, gewesen sein. Das römische Beispiel, welches er anführt, ist der Säulengang des Pompeius, den Martialis — *duplex nemus* — den Doppelhain nennt, und den man sich hüte, nicht mit dem Säulengang oben um die Sizreihen des Theatrum selbst zu verwechseln, in dessen Mitte, — *contra theatri regiam* —, nach des Suetonius Bericht, Augustus die Statue des Pompeius aufstellen liefs. Ich erinnere dies, weil die Verwechselung schon einmal geschehen ist.

hinter dem Theatron nur das Heiligtum des Lenaïschen Dionysos an, welches des Dionysos in den Sümpfen genannt wurde; von anderen Säulengängen in dieser Nähe weifs er nichts, auch wäre für einen zweiten hier schwerlich noch Plaz gewesen. An jenem Heiligtum aber merkt er ausdrücklich den Peribolos oder umschliefsenden Säulengang an, welcher, da der heilige Plaz zwei berühmte Tempelhäuser enthielt, einen beträchtlichen Umfang haben mufste. Da nun des Vitruvius Worte so lauten: „der Eumenische Säulengang und das Heiligtum des Bakchos“ und er also beide wie zu Einem zusammen stellt, so wird klar, dafs er nichts andres im Sinne haben kann, als eben jenen Peribolos des Heiligtums selbst, der den besonderen Namen vielleicht vom Erbauer her hatte. Also in dem Heiligtum des Lenaïschen Dionysos hielt der Chor gewöhnlich seine Übungen; und hierher begaben auch die Zuschauer sich in Schuz bei einfallenden Regengüssen [11]).

Jezo kommen wir auf das Theatron selbst, ein Gebäude, das sich als ein glänzendes Muster darstellt von der grofsen Kunst der Griechen, wie in der Ausführung, so auch vorzüglich in Entwerfung des Grundrisses. Aus dem zum Grunde gelegten

11) Beides unter der Obhut desjenigen Gottes, an dessen Festen die theatralen Spiele gegeben wurden, dem sie geweiht waren, wie der Plaz selbst, wo sie aufgeführt wurden. Nicht blofs, weil es bei diesem Heiligtum lag, wurde es das Theatron des Dionysos genannt; sondern auch weil es das Theatron des Dionysos war, lag es bei seinem Heiligtume. Manche Reisende haben einen zufällig hinterher eingetretenen Umstand in verfehlter Beziehung herausgehoben, und eine Absichtlichkeit darin zu sehen vermeint, die kein vernünftiger Baumeister haben konnte: nehmlich diesen, dafs sie von den obersten Sizkreisen in einigen Ruinen über das eingestürzte Skenengebäude hinweg sehr reizender Aussichten genossen, wovon aber bei noch stehender Skenenwand kein im Theatron Sizender das geringste gewahr wurde, und deren Anblick, wenn er möglich gewesen wäre, leicht gestört, nie aber genuzt hätte. Nicht einmal bei diesen Lusthainen, wo das Volk müfsig harrete und Zeit gehabt hätte, sich an Aussichten zu ergözen, wurde hierauf Rücksicht genommen; sondern sie wurden umschlossen mit tiefen Hallen, die für den Zweck wichtiger waren.

Übrigens giebt Vitruvius zu einem solchen Säulengange Vorschriften, die sicher nicht von dem Porticus des Pompeius entnommen waren, ob von dem Eumenischen, bleibt wol unentschieden. Sie sind aber so genau, dafs sogar die Säulenordnungen festgesezt werden, als dürfte es nicht anders sein, oder vielmehr als hätte der Schriftsteller ein bestimmtes Muster vor Augen gehabt. Er verordnet einen doppelzeiligen Gang, woran die äufsere Säulenreihe dorisch, die innere aber jonisch oder korinthisch sein soll. Dafs er diese lezten noch um ein Fünftheil höher angiebt als jene äufseren, ist den Auslegern gemeiniglich anstöfsig gewesen, weil sie einmal in der Gewohnheit sind, sich unter jeglichem Dache auch eine wagerechte Decke vorzustellen, welches aber in ähnlichen Fällen gewifs nicht der Gebrauch war. Die innere Reihe, die die Mitte des bedeckten Raumes einnahm, trug eine Art von Firstbalken, der die Köpfe der Cantherien oder Träger der Deckung aufnahm, die sonach einen nur sehr geringen Hang erhielt, und Dach und Decke zugleich bildete.

Schema entwickelt sich Alles mit freier Nothwendigkeit, und kein Theil erscheint als angefügt. Es zerfällt in drei Haupttheile. Im Mittel lag der freie Plaz, der in ausdrücklicher Beziehung auf den Reigen des Chores, Orchestra [12]), der Tanzplaz genannt wurde. Die Figur jenes Reigens verlangte einen Kreis; und nach der angeblichen Bedeutung in den Wendungen desselben ward nun aus diesem Kreise ein astrologisches Schema, von welchem alle Eintheilungen ausgingen. Von der einen Seite umgaben den Plaz in Gestalt eines Halbkreises die Sizreihen für die Zuschauer; und dieser Theil ist es im eigentlichen Sinne, dem der Name Theatron [13]) zukommt, der nur daneben auch auf das ganze Gebäude übertragen worden ist. Diesem Halbkreis gegen über schloſs ein langes Gebäude die Ansicht, dessen Fronte in grader Linie hin, parallel mit demjenigen Durchmesser der Orchestra lief, der den Halbkreis des Theatron abschnitt; und weil diese die Bestimmung hatte, in ihrer Mitte vor der Öffnung der Orchestra das Bild des Wohnortes der Hauptrolle, oder die Andeutung der Gegend aufzunehmen, wo die Handlung spielte, so erhielt sie davon den Namen, Skene [14]).

In der vollen Bezüglichkeit zu einander, wie sie eben angegeben worden, bestehen aber diese drei Theile nur im attischen Schauplaz: im römischen ist die Orchestra eine Zugabe zu dem Plaz für die Zuschauer geworden, so daſs genau genommen es hier nur Theatron und Skene gab, während sie dort der wesentliche und Hauptort des Spieles war. Bei den Römern nehmlich war sie der Ehrenplaz für die Obrigkeit geworden, und alles Spiel aus ihr verbannt, weshalb sie auch keinen Altar hatte. Und dies ist der Grund aller Verschiedenheit zwischen den beiden Arten von Schauplätzen: daher muſste auch schon das Schema, worauf der Grundriſs angelegt wurde, obschon es dasselbe blieb, doch verschieden construirt werden, wie Vitruvius deutlich lehret.

Dieses Schema ist in die Orchestra gelegt, und unleugbar entnommen aus der

12) Von ὄρχησις, Tanz.

13) Ich werde auch zu gröſserer Deutlichkeit diesen Namen von nun an durch den ganzen Abschnitt nur von diesem Theile gebrauchen, und das ganze Gebäude dagegen lieber mit dem deutschen Namen, Schauplaz, belegen.

14) Mit Fleiſs behalte ich hinfort die griechische Orthographie bei, um die wankenden Vorstellungen zu entfernen, die wir Neueren mit demselben Worte verbinden, sobald wir es nach der uns gewöhnlichen Art, Scene, ausgesprochen hören. Σκηνὴ aber bezeichnet ganz im Allgemeinen ein Obdach, ohne Rücksicht auf irgend eine nähere Beschaffenheit, und ist also der Absicht vollkommen entsprechend.

schon angezeigten symbolischen Bedeutung des dithyrambischen Chorreigen: denn es ist das astrologische Schema der zwölf Zodiakal-Häuser, wie Vitruvius auch nicht unterläſst zu erinnern. Der ganze Kreis der Orchestra, dessen Hälfte das Theatron umschlieſst, wurde in zwölf gleiche Regionen getheilt; nur daſs dies zum attischen Schauplaz durch drei Vierecke geschah, zum römischen aber durch vier Dreiecke (*a*).

Das eigentliche Theatron aber bestand aus lauter concentrischen Sizreihen, die in Stufenfolge Berg an liefen und mithin eine halbe Trichterform [15]) bildeten, in welcher sowohl der Ton der Stimme sich vom Mittelpunkte aus gleichmäſsig verbreitete, als auch jeglicher Zuschauer, er mochte sizen wo er wollte, den ganzen Schauplaz bequem überschauen konnte; und beides machte es zur strengen Regel, daſs im Durchschnitt alle Sizstufen eine und dieselbe Chorde oder Fluchtlinie berühren muſsten. Wie der Schauplaz zu Herculanum, und so viele andere von Pockoke gesammelte Beispiele darthun, konnten diese Sizstufen, wie viele ihrer auch waren, wol auch in ununterbrochener Folge fortlaufen; doch war es gewöhnlicher, sie, so wie Vitruvius vorschreibt, nach der Gröſse des Gebäudes in zwei, oder drei Abtheilungen zu sondern durch breitere Umgänge, die zur bequemeren Vertheilung des Volkes auf den Sizen dienlich waren (*b*). Ein solcher Umgang hieſs griechisch Diazoma, auch Zone; Vitruvius nennt ihn in seiner Sprache Praecinctio [16]). In dem Profil der Sizreihen konnten also höchstens zwei Umgänge vorkommen; ihre Breite wurde durch das Verhältniſs der Size, das heiſst durch die Hypotenuse ihres Durchschnittes bestimmt, auch wol nach dem Zufluſs der Menschenmenge [17]). Sollten nun dennoch die Sizreihen unabgesezt in der-

(*a*) Siehe den Grundriſs, *Tabl. I.* wo der Kreis des Schema mit den Ziffern von 1, bis 12. bezeichnet ist auf den Ecken der drei Quadrate.

15) Der lateinische Name, *cauea*, gehört zwar eigentlich dem ganzen inneren, unbedeckten Plaze des Gebäudes, doch wird er häufig auch gebraucht, um ins besondre diese Trichterform der Sizreihen zu bezeichnen.

(*b*) Das Theatron umschlieſset vom Kreise des Schema die Hälfte CBC (*Tabl. I.*); H, I, K, sind die Umgänge.

16) Beides bedeutet Gurt, Umgurtung, daſs also der von uns gebrauchte Name, Umgang, ihnen ziemlich entspricht.

17) *Vitruv. ed. Schneid. lib. V. c. III.* 4 — *Praecinctiones ad altitudines theatrorum pro rata parte faciendae videntur, neque altiores quam quanta praecinctionis itineris sit latitudo.* Man sehe daselbst, welche Schwierigkeiten die Ausleger in dieser Stelle haben finden wollen. Das *neque*, welches die beiden Säze hier sondert, bezeichnet doch deutlich einen Gegensaz in denselben, der zwischen Breite und Höhe

selben Fluchtlinie des Durchschnittes fortlaufen, so mufste die Rückwand des Umganges in dem nehmlichen Verhältnifs zu seiner gesamten Breite stehen, welches die Stufen der Size erhalten hatten [18]; wodurch die obere Abtheilung um so viel über denselben erhöhet wurde, dafs die darauf herum gehenden den freien Blick nicht hindern konnten. Da übrigens der Zuschauer sein Sizkissen mitbrachte, so mufste die Sizstufe selbst um so viel niedriger bleiben, ihre Tiefe aber beschränkte die Sparsamkeit, die mit dem Raume zu beobachten war; so dafs hierin dem Baumeister wenig Spielraum blieb (c).

gemacht wird. „Die Umgänge wird man nach der Gröfse des Theatron bestimmen müssen." Eben so gut hätte der Autor wol sagen können, nach der Volksmenge, die es zu fassen hat: allein was wäre wol zunächst an einem Umgange zu bestimmen, wenn nicht dessen Breite überhaupt? „Jedoch nie höher (wird man sie machen müssen) als so breit ihr Weg bleibt." Hier wird deutlich der freie Weg von der gesamten Breite des Umgangs unterschieden, weil diese nehmlich noch den Plaz für die vorn sizenden mit einbegreift, und nur nach jenem wird die gröfste Höhe für die Rückwand angesezt. Dies hat schon der Übersezer Rode richtig bemerkt. Durfte die Rückwand aber nie höher werden, so mufs daraus folgen, dafs sie gegentheils gern niedriger bleiben konnte.

18) Sonderte man aber den vorliegenden Siz von der übrigen Breite des Weges ab, die Vitruvius — *iter praecinctionis* — nennt, durch eine geringe Vertiefung des lezteren, wie sie der genannte Übersezer angiebt; so konnte dadurch allerdings die Rückwand, die nun um so viel höher wurde, jener Breite gleich kommen. Jene Vertiefung wäre immer nicht umsonst: sie gereichte den Vorsizenden zu mehrerer Sicherung. In der That fand sie auch W. Gell an dem Theatron im Heiligtume des Asklepios bei Epidauros, und giebt sie zu ungefähr zwei engl. Zollen an. Man rechne aber die halbe Breite der Stufenbank zum Siz, da die andere Hälfte zum Aufstellen der Füfse für die nachfolgende Reihe bleiben mufste, und nehme eben so die halbe Höhe des Sizes zur Vertiefung des Weges; so wird bei der kleinsten Dimension, die Vitruvius für die Sizstufen ansezt, dieser freie Weg nur 13¾ Palmen oder Handbreiten messen dürfen, um mit der Höhe der Rückwand in Gleichmafs zu kommen, bei der gröfsten aber gar nur 12 Palmen oder 3 Fufs: welches mit diesen geräumigeren Sizen, wenn ich auch annehme, dafs sie nur zu kleineren Schaupläzen gewählt worden wären, doch keinesweges so stimmt, dafs es als Gesez gelten dürfte. Hieraus erhellet, dafs in dem Saze — *neque altiores etc.* — die Höhe absichtlich so bedingt wird, dafs sie nur die geringste Breite des Weges angebe, dafs aber an grofsen und prächtigen Schaupläzen demselben wol oft eine bequemere Breite zugetheilt worden. Da aufserdem die Fluchtlinie des Durchschnittes ohnehin schon die Höhe der Rückwand unausbleiblich bestimmt, so können jene Worte des Vitruvius mit allem Fug so ausgelegt werden: „Die Umgänge richtest du ein nach der Gröfse des Theatron; jedoch darfst du sie nie so eng machen, dafs ihr freier Weg von der Höhe der Rückwand übertroffen würde." Hieraus aber ergiebt sich noch, dafs so wie jene Gleichheit nicht schlechthin geboten wird, die Vertiefung des Weges auch nicht unumgänglich erforderlich war.

(c) In den Rissen sind für die Sizstufen von den Dimensionen, die Vitruvius vorschreibt, die geringsten gewählt worden, weil man den kleinsten Durchmesser vorzog, auf welchen ein Schauplaz noch im Stande ist, die Anzahl von Zuschauern zu fassen, die dem Dionysischen zu Athen beigemessen werden.

Vitruvius sezt diese Maſse fest, für die Höhe auf $1\frac{1}{4}$ bis $1\frac{3}{8}$ Fuſs, für die Breite aber auf 2 bis $2\frac{1}{2}$ Fuſs [19]). Den Halbkreis einer Sizbank nannten die Griechen Hedolion, die Römer Ordo; wir werden ihn eine Reihe nennen, und alle Reihen zusammen bis zum Umgang nennen wir eine Abtheilung. Weil die Reihen von unten hinauf gezählt wurden, so hatte bei den Griechen die vorderste an der Orchestra den Namen Proton xylon [20]) erhalten. Jede Abtheilung muſste aus gleich viel Reihen bestehen, so heischt es die Symmetrie; und nach anderen Analogieen zu schlieſsen, werden sie in ungleicher Zahl gewesen sein, das heiſst, mit Einschluſs der untersten, auf welcher man weiter nicht saſs, werden deren funfzehn, siebenzehn u. s. w. in jeder Abtheilung gezählt worden sein [21]), nach der Gröſse des Schauplazes. Ferner war zur Vertheilung des Vol-

19) Zu Herculanum fand Winkelmann unten in der Orchestra drei sehr breite Stufen, die vor der Grundmauer des eigentlichen Theatron concentrisch gelegt waren, und die unstreitig, wie auch er es angiebt, den Plaz für die höchsten Obrigkeiten des Ortes bezeichnen, welche ihre Stühle mitbrachten. Da in einem römischen Schauplaz, um die nicht sehr erhöhte Bühne über die Vorsizenden weg bequem überschauen zu können, für solche Stufen auch eine geringe Höhe schon hinlänglich ist; so ist nichts besonderes darin, daſs Winkelmann sie hier in der That nur einen altrömischen Palm, d. i. $\frac{1}{4}$ Fuſs hoch fand. Allein, ich weiſs nicht, ob etwa noch eine besondere Leseart hinzu gekommen, um diesen Schriftsteller zu verleiten: er bezog auf diese Stufen jene Stelle beim Vitruvius *(lib. V. c. VI. inf.)*, die doch auſser allem Zweifel von den Sizreihen des Theatron selbst handelt; und dem zufolge wollte er statt *palmopede, palmo* schlechthin gelesen wissen. Ob ihm gleich gern zugestanden werden mag, daſs in römischen Schaupläzen diese Stufen gemeinhin angebracht waren, eben wie in den Tribunalen der Basiliken, so ist doch unleugbar, daſs Vitruvius ihrer weder hier noch dort Erwähnung thut, besonders in dieser Stelle es auch nicht konnte, weil sie, wie für das römische, so auch für das griechische Theatron gleichmäſsig gelten soll. An dem Theatron im Heiligtum des Asklepios zu Epidauros fand W. Gell die Sizstufen hoch 1 Fuſs 3 Zoll englisch, breit aber 2 Fuſs 9 Zoll, welches lezte mit der Vorschrift des Vitruvius ziemlich überein trifft. Es ist nicht unwahrscheinlich, daſs hier die Erhöhung des Theatron über die Orchestra nicht so beträchtlich war, wie sie der Römer angiebt, und daſs hierdurch die geringere Höhe der Stufen veranlaſst war. Eine nicht zu steile Fluchtlinie ist nehmlich sonst wol bequemer; allein wenn von dem Plaz der Orchestra dem Auge so wenig als möglich entzogen werden soll, so muſs jene Fluchtlinie steiler gerichtet werden in dem Maſse, wie die Sizreihen mehr über den Plaz erhöhet werden.

20) Das erste, oder vorderste Holz. Der Name findet sich beim Pollux *(lib. IV. 19)*; wo er aber herrührt, an einem steinernen Gebäude, ist mir unbekannt geblieben.

21) Bei Veranlassung des früher angeführten Schauplazes zu Herculanum, welches sechszehn Stufen zählet, ohne Umgang dazwischen, behauptet Winkelmann, in seinem Briefe an Füesly, in der Regel seien drei Abtheilungen angenommen gewesen, jede zu sieben Reihen. Seinen Gewährsmann giebt er nicht an, scheint aber doch, nur römische Schaupläze im Sinne gehabt zu haben. Denn er sezt hinzu: die beiden unteren Abtheilungen seien für die Ritter bestimmt gewesen. Diese hätten dem zufolge wenigstens die Hälfte der Versammlung ausgemacht: ja zu Pola, wo seinem Berichte nach das Theatron nur aus zwei sie-

kes auf den Sizen jede Abtheilung wieder durch Stiegen in der Radialrichtung in gleiche keilförmige Abschnitte zerschnitten, die auch von dieser ihrer Gestalt auf griechisch Kerkides, auf lateinisch Cuneï genannt wurden. Diese Stiegen zählten auf jede Sizbank zwei Stufen, und die gröfste Breite, die man ihnen geben mochte, durfte doch wohl

benzeiligen Abtheilungen bestand, hätte weiter gar kein Bürger Plaz gefunden. (Über diesen Schauplaz zu Pola sind uns neuerlichst Hoffnungen auf nähere Aufklärungen gegeben worden.) Barthelemy, obschon er einen griechischen Schauplaz, den zu Athen selbst! darstellen will, folgt dennoch der nehmlichen Überlieferung in dem von ihm gegebenen Risse (der aber auch in jeder anderen Hinsicht ganz verwerflich ist), jedoch ohne sich weiter darüber auszulassen. Allein worauf man hierbei zunächst verfällt, ist des Plinius Aussage, die weiter nichts besagt, als dafs in den Schaupläzen der Stadt Rom selbst die vierzehn vordersten Sizreihen den Rittern angewiesen waren: denn da bei den Römern der höhere Stand die Orchestra einnahm, so behielten die Ritter den nächsten Anspruch auf die vorderen Size im eigentlichen Theatron. Hieraus dürfte man wol eher folgern, dafs in der grofsen Hauptstadt jede Abtheilung nicht unter vierzehn Sizreihen gezählt habe, welches funfzehn Stufen giebt; in wenigen Provincial-Städten aber konnten so viel Ritter zugegen sein, dafs sie eine solche Reihenzahl hätten füllen können. Zwar findet sich in einem Briefe des Asinius Pollio an Cicero (es ist der 32ste im 10ten Buche der *Epist. famil.*) folgende Stelle. „*Herennium Gallum, histrionem, summo ludorum die annulo aureo donatum in XIV sessum deduxit, tot enim fecerat ordinis equestris loci.*" Allein eben dieser leztere Zusaz beweist grade, dafs dies gar nicht durchweg der Fall war: sonst wäre er müfsig. Balbus wollte in seiner Prachtsucht nur nicht hinter der Hauptstadt zurück bleiben. Doch das Unstatthafte in Winkelmanns Behauptung springt schon an sich in die Augen. Nach dem Vitruvius durfte die Durchschnittslinie der Sizreihen nie geringer sein, als der Halbmesser der Orchestra (gröfser finden wir sie wol zuweilen); dies aber würde bei den natürlich beschränkten Dimensionen der Sizreihen die Gröfse eines Theatron auf unbeträchtliche Abweichungen festsezen, sobald es nicht mehr als dreimal sieben Reihen zählen durfte: es ist leicht zu überschlagen, dafs ein solches Theatron nicht viel über 5,100 sizende Zuschauer hätte fassen können. Dagegen führt Winkelmann eine Berechnung an, nach welcher das herculanische Theatron 13,000 Menschen sollte fassen können, die aber so übertrieben ist, dafs er sich hütet sie selber zu bekräftigen: in der That wird es schwerlich mehr als 4,000 fassen. Nun hat aber, wie versichert wird, das Theatron zu Athen 30,000 Menschen aufnehmen können, zu Rom das pompeische wenigstens 40,000, und das gröfste, was dort gesehen worden, gar noch einmal so viel, d. h. 80,000: was doch bei drei Abtheilungen von nur sieben Reihen durchaus nicht möglich war, wenn man nicht der Orchestra eine Ausdehnung geben wollte, worüber kein menschliches Gesicht noch Gehör gereicht hätte. Pockoke versichert, in den Schaupläzen, die er gesehen, meist funfzig Sizreihen gefunden zu haben, zuweilen mit einer einzigen, oft ohne alle Abtheilung. Nehmen wir nun auch dies als die höchste Zahl der Reihen an, so wird dadurch doch sehr wahrscheinlich, dafs an einem Theatron zu drei Abtheilungen, jede, höchstens vierzehn Size, oder funfzehn Stufen zählte, wenigstens elf; bei zwei Abtheilungen konnte jede elf, funfzehn, ein und zwanzig Stufen enthalten; ohne Abtheilung, zählt das herculanische sechszehn Stufen, bei Pockoke werden funfzig angegeben: welches ohne Umgänge doch etwas unschicklich ausfallen mufste. W. Gell berichtet von dem schon angeführten Theatron im Heiligtum des Asklepios bei Epidauros, dafs es fünf und funfzig Sizstufen in zwei Abtheilungen zählet, wonach also die Abtheilungen ungleich ausfallen. Obschon dieser Engländer keine Nachgrabungen anstellen konnte, so wird doch schon aus den Ma-

nie den freien Weg des Umganges übertreffen. Ihre Stellen wurden durch das Grundschema angegeben, indem auf jedes seiner Theilungsecken, welches auf den Halbkreis des Theatron traf, in der unteren Abtheilung eine solche Stiege zutraf. Da nun das Schema zum griechischen Schauplaz durch drei Vierecke eingetheilt war, zum römischen aber durch vier Dreiecke; so fielen auf die untere Sizabtheilung, im erstern sechs Stiegen, im anderen sieben, also eine in der Mitte des Halbkreises. In jeder folgenden Abtheilung wurde zwischen zweien der vorigen eine neue Stiege eingeschaltet [22], weil die Keile sonst zu breit gerathen wären, so dafs also, an beiderlei Schaupläzen gleichmäfsig, in der zweiten Abtheilung sich deren dreizehn fanden, in der dritten fünf und zwanzig. Am attischen Theatron hatte demnach die vorderste Abtheilung einen freien Sizkeil in der Mitte des Halbkreises, absichtlich, weil hier die vornehmste Obrigkeit sizen sollte; am römischen aber, wo dies nicht der Fall war, liefen mitten vor der Skene die Stiegen auf demselben Radius durch alle Abtheilungen fort *(d)*.

Durch diese Einrichtung wurde nicht nur der Zugang zu allen Sizen erleichtert, sondern es konnte auch einem jeden sein Siz bestimmter nachgewiesen werden: man safs in der ersten, zweiten, dritten Abtheilung, in dem oder jenem Keil, auf der so vielten

fsen, die er angiebt, ganz unwahrscheinlich, dafs es mehr als die angegebenen zwei Abtheilungen gehabt haben könne, indem hier schon die Durchschnittslinie der Sizstufen den ganzen Durchmesser der Orchestra um nahe an funfzig engl. Fufs übersteigt, welches gegen den halben Durchmesser, den Vitruvius zur Regel sezet, merkwürdig genug ist. Gell giebt den Siz auf jeder Bank an zu einer Breite von 1 F. 2 Z. und die Fufsstelle zu 1 F. 7 Z. engl.

22) So ist zu verstehen, was Vitruvius *(lib. V. c. VII.)* sagt: — *„et ad summam, quotiens praecingitur, altero tanto semper amplificantur."* — nicht aber etwa, als sollte jedesmal nur die Breite der Stiege verdoppelt werden. Dieses würde von keinem Nuzen sein; jenes aber fordert der Zusammenhang, und alle Überbleibsel bestätigen es. Sollte also das Wort *amplificari* eine solche Bedeutung nicht vertragen, selbst in der technischen Sprache des Baumannes nicht, von der wir jedoch zu wenig Kenntnifs haben; so müfste es sich aus der Feder eines Abschreibers eingeschlichen haben anstatt eines anderen: vielleicht *duplicari* oder *multiplicari*. An dem eben angeführten Theatron bei Epidauros scheinen alle Stiegen in ununterbrochener Flucht von oben bis unten zu gehen, wie wir es auch bei Pockoke, aber nur an Theatra ohne Umgang, finden, welches aber hier den vordersten Keilen nur eine sehr geringe Breite verstattet.

(d) Die Stiegen in der unteren Abtheilung laufen in diesem Grundrisse nach griechischem Schema auf den Radien, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Wie aber diese Stiegen sich durch alle Abtheilungen wiederholen, und in den folgenden nur neue hinzukommen; so würden an einem römischen Theatron solche durchlaufende Stiegen auf die Radien B, C, C, fallen. Was zwischen zwei solchen Stiegen, 4 und 5, u. s. w. lieget, heifst ein Keil.

vielten Reihe: nach dem, wie es Classe, Amt oder Würde mit sich brachte. Denn so ordneten sie sich in ihrem Theatron, zu Athen wie zu Rom. Die vorderste Abtheilung nahm die Obrigkeit ein, die Archonten, die Strategen, der Senat und die hohen Priesterwürden: eine Menschenzahl, die mit ihren Angehörigen den Raum leicht füllen mochte, der von seiner Bestimmung das Buleutikon genannt wurde. Die übrigen Bürger ordneten sich gewiſs nach ihren Stämmen oder Landsmannschaften, denen bestimmte Keile angewiesen sein mochten, so wie es andere für die bloſsen Einwohner waren, und für die Fremden, da auch diese in den groſsen Dionysien zugelassen wurden. Auch wird wahrscheinlich, daſs hinter jeglichem Stamme die ihm zugehörige Jugend ihre Size hatte, die noch nicht den Bürgereid geleistet, so daſs sie eine bestimmte Zahl von Reihen einnahm: denn eben so wie uns ein Buleutikon nachgewiesen wird, gab es auch einen Rang, der Ephebikon hieſs. Sogar die öffentlichen Weibsleute hatten ihren bestimmten Sizrang, welcher wol zu hinterst gesucht werden muſs.

Die Abweichung, die aus jener verschiedenen Vertheilung der Stiegen entstand, war freilich keine wesentliche: eine erheblichere zeigt sich in der Erhöhung des ganzen Theatron über den Fuſsboden der Orchestra. Bei dem attischen Theatron nehmlich beabsichtigte diese Erhöhung nicht bloſs die Absonderung der Zuschauer von dem Spiele der Schauspieler, sondern dieses Spiel hatte noch einen besonderen Anspruch darauf: sie muſste hoch genug sein, um eine Thüre zu fassen, von der später die Rede sein wird. Hierdurch wurde die Grundmauer um die Orchestra auf eine Höhe von zehn bis zwölf Fuſs bestimmt; und da sonst nichts im Wege war, so forderten nun Symmetrie, Deutlichkeit und Anstand in der Darstellung, daſs auch die Bühne vor der Skene die gleiche Höhe behauptete. Dagegen war im römischen Schauplaze, wo alles Spiel auf die Bühne allein verwiesen war, die daher von den unten in der Orchestra sizenden hohen Personen muſste überschaut werden können, diese auf die Hälfte jener Höhe beschränkt, die Erhöhung des Theatron aber sonst durch nichts bedingt. Daher sollte man wol annehmen dürfen, daſs auch hier die einmal festgesezte Höhe der anderen werde das Maſs gegeben haben; dies scheint aber doch nicht immer der Fall gewesen zu sein. An dem Theatrum des Pompeius wenigstens muſs die Erhöhung des Sizkreises gröſser gewesen sein, als jene der Bühne, und wenigstens so groſs wie an dem attischen, indem nach des Suetonius Bericht Cäsar Nero sich unter den Sizen der Zuschauer eine Loge einrichten lieſs; welches bei einer Höhe von nicht mehr als sechs Fuſs nicht ausführbar war, ohne einen beträchtlichen Theil der Rittersize grade in der Mitte zu durchschneiden.

Noch eine Verschiedenheit entsprang aus der schon erwähnten Beschaffenheit des Ortes, wohin jede dieser Nationen ihren Schauplaz zu verlegen pflegte. Um nehmlich beim Zuströmen des Volkes Stockung und Unordnung zu vermeiden, mußte für hinlängliche Zugänge auf die verschiedenen Umgänge hinauf gesorgt sein. Zu Rom nun lagen die Schaupläze im Campus martius auf gleicher Ebene, und ihre Size ruhten auf Unterbaue, die in concentrischen Bogengängen angelegt waren, deren Pfeiler auf den Radien überein trafen. Diese Einrichtung gewährte ihnen allenthalben Raum zu Treppen, die sich oben auf den Umgängen grade vor den Stiegen des Theatron öffneten, die die Keile trennten, und diese Öffnungen nannten sie Vomitoria. In Griechenland aber pflegten die Sizreihen auf Felsgrund angelegt zu sein, wo sich dann kein andrer Raum fand, um Treppen anzubringen, als in den Flügeln des Skenengebäudes, oder höchstens noch auf den Hörnern des Theatron, da, wo es sich von dem Felsen ablöste, das heißt hart an den Eingängen in die Orchestra. Diese Treppen mußten daher um so weiter und bequemer eingerichtet werden, als ihrer weniger waren; sie brachten aber hinwiederum den Vortheil, daß nun die Vomitorien bloß auf den äußersten Hörnern des Theatron hervortraten, und die Size übrigens durch den ganzen Halbkreis ohne Unterbrechung fortliefen (e). Dagegen aber hatte das griechische Theatron andere Stiegen, die in die Orchestra hinabführten, wohin das römische keine haben durfte. Pollux erwähnt dieser Stiegen, welche anzeigen, daß die Obrigkeiten in der Orchestra Verrichtungen hatten: schwerlich was anderes, als solche Opferungen, deren schon Erwähnung geschehen; sie machen aber auch höchst wahrscheinlich, daß die Obrigkeiten eben durch die Orchestra zu ihren Sizen hinan stiegen. Derselben konnte aber in der Mitte eine doppelarmige angebracht sein, und höchstens noch an jedem Horne eine einfache (f).

Der ganze Halbkreis des Theatron aber mußte zu oberst noch rings umschlossen sein, sowohl um die lästigen Winde zu brechen, als auch hauptsächlich um den Ton der Stimme zusammen zu halten, daß er nicht für die äußersten Reihen der Zuschauer zerflösse und unvernehmlich würde. Diese Umschließung konnte aus einer blo-

(e) Diese Vomitorien sind mit d, e, bezeichnet, sowohl im Grundriß, *Tab. I*, als im Aufriß, *Tab. II.* Wie die Treppen selbst hier angelegt werden konnten, ist Beispiels halber im Grundriß bei LMbac gezeigt worden.

(f) Siehe im Grundriß die mittlere bei 6B7, die einfachen an den Hörnern bei cc, cc.

ſsen Wand bestehen, wie zu Herculanum; gewöhnlicher aber scheint es gewesen zu sein, hier einen Säulengang anzubringen, der dem Ganzen zu gröſserer Zierde und Bequemlichkeit gereichte. Durch ihn gelangte man von den Haupttreppen zu der obersten Sizabtheilung; die des Sizens müde waren, konnten sich in denselben hinauf begeben; Vielen gab er bei einfallendem Regen den nächsten Schuz; und hier hielten sich auch die Knechte auf, die ihre Herrschaften zum Schauplaz begleitet hatten. War noch ein freier Umgang vor demselben gelassen, so muſste er wieder über diesen erhöhet sein bis in die Fluchtlinie der Sizreihen. Mochte dieser Säulengang übrigens eine steinerne Decke erhalten, oder eine hölzerne, die ihm mehr Tiefe gewährte: immer gab es oben einen platten Söller mit einer Brüstung, auf welchem man umher gehen konnte [23]); und die Geseze der Akustik geboten, daſs diese Brüstung in gleicher Wagelinie mit jener des Skenengebäudes bliebe. Der Säulengang war aber gewöhnlich mit Statuen geschmückt, nicht etwa oben auf dem Dache, sondern in Bilderblenden zwischen den Säulen [24]). War hinter dem Theatron der Fels noch gangbar, so konnte

23) Appuleius (*Metam. lib. III*), wo er die Posse erzählt, die die Einwohner von Hypata mit dem Helden seines Romanes trieben am Feste des Gottes Risus, hat folgende Stelle. — „*Nec mora, cum passim populus procurrens caueae conseptum mira celeritate compleuit, aditus etiam et tectum omne fartim stipauerant. Plerique columnis implexi, alii statuis dependuli, nonnulli per fenestras et lacunaria semiconspicui, miro tamen omnes studio visendi pericula salutis negligebant*“ Lacunaria heiſsen die vertieften Felder einer Decke, die hier nur in dem Säulengang um den Sizkreis zu suchen sind, wo dieser Name gewöhnlich nur von steinernen Decken gebraucht wird. Wer hier durchgesehen hätte, wäre nun freilich nicht einmal *semiconspicuus* gewesen; aber er hätte auch selbst nichts sehen können von dem, worauf es ankam, wenn es auch so leicht gewesen wäre diese Lacunaria aufzudecken. Offenbar also bezeichnet der rednerische Schriftsteller die ganze Deckung durch die sichtbare Seite derselben: seine Zuschauer befinden sich oben auf dem Söller, wo sie an der gewöhnlich eben nicht niedrigen Brüstung sich einer über den andern überhängen, welches gefährlich genug werden konnte. Dies wird deutlich genug durch die Zusammenstellung — *per fenestras et lacunaria*, — nachdem kurz vorher schon — *tectum omne* — gesagt worden: denn in den Fenstern des Skenengebäudes muſste derselbe Fall eintreten. Das — *tectum omne* — aber bestehet aus dem Skenengebäude und dem Säulengange um das Theatron zusammen genommen.

24) Hier ist es, wo man die Statue des Pompeius zu suchen hat, die, wie früher erwähnt worden, Augustus in dem nach jenem benannten Schauplaz aufstellen lieſs: — *contra theatri regiam* — d. h. gegen die Mittelthüre der Skene über, gab es keinen andern Plaz für eine Statue, als mitten an diesem Säulengange. Suetonius sagt — „*marmoreo iano supposuit*“ (nicht *superposuit*). — Nun hatte aber der pompeische Schauplaz hier schon einen Tempel der Venus victrix, (wenn beim A. Gellius — *aedes victoriae* — vorkommt, so ist dies offenbar eine Verwechselung) der also den Säulengang unterbrach: doch könnte dieser ihn wol auch wie ein Peribolos rückwärts umschlossen haben. Falls nun der Tempel selbst etwas zurück stand,

wol auch von da her ein Eingang geöffnet sein; welches aber gewiſs nicht immer der Fall war (*g*).

Grade der Öffnung des Theatron entgegen sehend, stand die Skenenwand (*h*) über den scheidenden Durchmesser hinaus auf der mit diesem parallel laufenden Seite eines der Dreiecke oder Vierecke des Grundschema: ihre Länge sezt Vitruvius fest auf zweimal den genannten Durchmesser. Durch diese Stellung der Skenenwand blieb in der Orchestra des griechischen Schauplazes immer noch ein ansehnlicher Kreis für den Chorreigen übrig; zugleich aber bildete sich dadurch vor dem Halbkreis des Plazes noch eine breite Straſse, die mit ihm zwar Eines machte, aber doch von ihrer Gestalt den besonderen Namen Dromos führte [25]. Dieser Dromos blieb sonach in seiner Mitte gegen den Plaz offen, so weit der Durchmesser des Schema reichte; und hier, recht auf dem Mittelpunct des Schema, stand gleichsam wie ein Grenzstein der Altar, Thymele genannt, von welchem im folgenden Abschnitte die Rede sein wird. Die beiden Enden desselben waren dagegen auch auf dieser Seite eingeschlossen durch die Wangenwände des Theatron, und diese Enden wurden im Griechischen Parodoi, die Zugänge, genannt. Vitruvius nennet sie Versurä, weil, so wohl von der Skene als von dem Plaze der Orchestra aus, man in dieselben hinein sich wenden muſs: der

dann konnte gar füglich mitten vor der Öffnung noch ein Ianus errichtet werden. Wenn weiterhin Suetonius vom Claudius erzählt, daſs als er nach Wiederherstellung dieses Schauplazes ihn von neuem einweihete, er nach der Opferung oben in dem angegebenen Tempel mitten durch die Zuschauer die Stiegen des Theatron hinab geschritten sei bis auf eine Tribune, die absichtlich hierzu in die Orchestra hinein errichtet worden, von wo aus er dann den Spielen vorstand; so gehet daraus wol hervor, daſs zwar auch der Tempel der Venus wieder hergestellt worden, als zur Verherrlichung der Cäsare gehörig, nicht aber eben so der Ianus des Pompeius.

(*g*) Im Grundriſs wie im Durchschnitt, *Tab. I et II,* ist dieser Säulengang mit L bezeichnet, und die möglichen Eingänge mit f. Es ist vor demselben noch ein freier Umgang, K, gelassen worden, über welchen er sich erheben muſste; und deshalb hat er in den Säulenweiten Stufen bekommen.

(*h*) *Tab. I* mit GFFG bezeichnet. 2, 11, ist die Seite eines der Vierecke, worauf diese Wand zu stehen kommt.

25) Der Name Dromos, die Laufbahn, kann nur einem Raume von länglicher Gestalt und graden Seiten zukommen, wogegen der Name Orchestra, der Plaz des Reigentanzes, nothwendig den Begriff einer Ausdehnung in die Breite mit sich führet, worin sich ein Kreis bilden lasse. Wenn es daher beim Pollux heiſset „die Orchestra und der Dromos", so ist es klar, daſs diese Namen nicht als gleichbedeutende zusammen gestellt sind, sondern nur als Namen besonderer Theile eines und desselben zusammenhängenden Raumes.

ganze Dromos heiſst bei ihm Iter. Jene Enden aber waren geschlossen durch Quergebäude, die das Theatron mit der Skene verbanden und, wie jeder einsieht, nicht von gleicher Architektur mit der Skene zu sein brauchten: doch eben diese Verbindung bringt nun mit sich, daſs da die Skenenwand in ihrer ganzen Länge zweimal den Durchmesser der Orchestra messen soll, die Durchschnittslinie des Theatron wohl um einen oberen Umgang gröſser, nie aber kleiner werden konnte, als der Halbmesser des Grundkreises, indem die oberste Sizreihe gleiche Flucht mit jenen Flügeln halten muſste. Durch die Querflügel gingen die eigentlichen Eingänge in die Orchestra, die beim Pollux [26]) Eisodoi, beim Vitruvius Aditus genannt werden (*i*). Sie muſsten hinlängliche Weite auch zu groſsen Prunkzügen bieten, doch noch in dem Maſse, daſs sie verschlossen werden konnten [27]); der römische Baumeister aber giebt bloſs ihre Höhe an, und zwar auf eine nicht ganz deutliche Weise [28]).

26) Es ist nicht unmöglich, daſs sie bei diesem Schriftsteller auch unter dem Namen πυλῶν, oder πυλή (πυλίς) zu verstehen sind.

(*i*) Im Grundrisse ist FGDCOEGF der Dromos oder Iter, OCBCO aber die Orchestra im engeren Sinn, deren Bestimmung jedoch über O hinaus in den Dromos bis x reichet, FGDC, CEGF, sind die Versurä oder Parodoi des Dromos, und E, D sind ihre Eingänge, genannt Eisodoi, und Aditus. Im Aufriſs, *Tab. II*, und im Durchschnitt, *Tab. III*, ist die Eisodos mit E bezeichnet.

27) Daſs auſser den Spielen der Schauplaz verschlossen war und nicht wie ein öffentlicher Plaz oder Durchgang gebraucht wurde, wäre an sich schon voraus zu sezen; es wird aber auſser Zweifel gestellt durch des Suidas Bericht von dem Tode des Pindaros, welchen er im Theatron sterben läſst. Während des Schauspiels hatte er, wie jener Schriftsteller erzählet, sein Haupt auf die Knie seines Schülers und Lieblings Theoxenes gelegt, und war so sanft eingeschlafen, daſs man seines Hinscheidens erst gewahr wurde bei der vergeblichen Bemühung, ihn zu wecken, als die Thore des Schauplazes geschlossen werden sollten. Mag es auch hiermit nicht seine Richtigkeit haben, wie denn nach des Valer. Maximus Bericht der Tod des Pindaros im Gymnasion erfolgt sein soll: so ist doch durch diese Erzählung ausgemacht, daſs der Schauplaz gewöhnlich geschlossen war.

28) *Lib. V. c. VI.* Seine Worte lauten so. „Man fasse ein Sechstheil des Durchmessers (der Orchestra) als Höhe, und durchschneide hiermit beiderseits an den Hörnern des Weges (*iter*, der Dromos) die unteren Sizreihen, und lege in dieser Höhe die — *supercilia itinerum* —: denn solchergestalt werden die Wölbungen dieser Eingänge (*aditus*) hinlängliche Höhe erhalten.“ Der Schluſs mag immer in besonderer Hinsicht auf den römischen Schauplaz hinzu gefügt sein, als wo von dieser Höhe das Maſs von höchstens sechs Fuſs für die Bühne noch abzuziehen war, wie weiter hin gezeigt werden wird; allein da Vitruvius mit der Benennung — *supercilium* — sonst gemeinhin den Fries über den Thüren bezeichnet, so hat man sich hier wol entweder, nach einer sehr gewöhnlichen Anordnung, ein Epistylium über dem Gewölbbogen vorzustellen, zu beiden Seiten durch Säulen gestüzt, oder wenigstens einen Kranz oder Sturz. Immer giebt dies

Die Skenenwand selbst zerfällt wieder in drei Theile. In der Mitte vor dem Halbkreis des Theatron zog sie sich noch weiter zurück bis auf die Tangentlinie des vollzogenen Kreises des Schema: und es ist dieser Einziehung, der in näherer Beziehung der Name Skene zugehörte, weil sie eigentlich den Ort für die Darstellung der Gegend gab, worin die Handlung spielte. In Hinsicht auf dieselbe wurden die vortretenden Flügel, die längs der Zugänge des Dromos hinliefen, nun Paraskenia [29]) genannt. Die eigentliche Skene macht Vitruvius um ein unbedeutendes kürzer, als den Durchmesser der Orchestra [30]); ihr Fufsboden aber blieb in der Flucht der Paraskenien, und behauptete gleiche Höhe mit der unteren Fufsbank des Theatron. Weil dieser alle Rüstungen tragen sollte, so war er von massivem Gemäuer: er hiefs das Proskenion. Vor demselben wurde nun noch in die Orchestra hinein eine Bühne errichtet, auf welche die Hauptrollen hervor traten, so oft ihre Handlung mit sich brachte, dafs sie bei ihrer Wohnung verbleiben sollten. Dafs diese Bühne mit dem Proskenion gleiche Höhe und Länge hatte, wäre kaum zu erinnern nöthig; ihre Tiefe aber brauchte im griechischen Schauplaz nicht sehr beträchtlich zu sein: sie war hinreichend, wenn sie in den Dromos bis an die nächsten Durchschnittspunkte der Vierecke im Schema heraus trat. Die Griechen nannten sie Logeion [31]); sie wurde aber von Holz errichtet, weil man dieses Material für die Stimme zuträglicher fand; und da die Handlung immer sich bald von hier in die Orchestra hinab bewegte, bald wieder von dieser auf jene zurück, so war an ihr eine Stiege erforderlich, die in der Mitte angebracht sein mufste, und sich in zwei Armen nach beiden Ausgängen des Dromos hin wendete. Wie Pollux berichtet, war die Ansicht oder vordere Fronte dieser Bühne mit Säulen und Statuen gezieret, wovon also jene als die Träger des Bodens erschienen, diese

nicht die eigentliche Höhe der Öffnung selbst an. Übrigens ist es wol dieser so unbestimmt ausgedrückte Saz, welcher den Barthelemy verleitet hat, die Sizreihen quer über den Dromos bis an die Skenenwand fort zu ziehen, und zwar in graden Schenkeln. Allein zu geschweigen, dafs ein solcher Zusaz an den Sizen ziemlich unbrauchbar gewesen wäre, indem der Anblick der Skene hier verloren ginge; so würde dadurch der Dromos seine freien Parodoi eingebüfst haben. Dafs aber der freie Dromos vollkommen die Länge haben mufste, die Vitruvius der ganzen Skenenwand giebt, erhellet fast aus allen Tragödien.

29) Pollux, IV. 109. Παρασκήνιον heifst, was neben, oder zur Seite der Skene befindlich ist.

30) Seine Vorschrift ist, man solle den Zirkelfufs auf dem einen Ende des Durchmessers einsezen, der im Schema das Theatron begrenzet, und dann mit der ganzen Weite dieses Durchmessers auf der Linie der Skenenwand die Grenze der Einziehung bezeichnen.

31) Λογεῖον: gleichsam der Ort zum Reden.

aber, um nicht den Dromos unnöthig zu verengen, in Blenden zwischen den Säulen angebracht sein mufsten. Wir werden im Verfolg sehen, dafs diese Statuen oft in bedeutender Beziehung zu der vorgestellten Handlung zu stehen kommen konnten; weshalb sie wandelbar sein mufsten, und bei der geringen Höhe von höchstens acht Fufs, die sie hier haben konnten, blieb es immer ein leichtes, sie weg zu heben und zu wechseln. Diese Fronte des Logeion war es nun, was in engerer Bedeutung Hyposkenion hiefs, obwohl in weiterer Bedeutung derselbe Name auch diente, den inneren Raum unter dem Logeion und der Skene anzudeuten (*k*), eben wie auch das Wort Proskenion oft gebraucht wurde, um im Allgemeinen Alles zu bezeichnen, was sich vor der Skene befand.

Hier nun ergiebt sich der gröfste Unterschied, und der wesentliche, zwischen dem attischen Schauplaz und dem römischen. Indem im lezteren die Orchestra eine Zugabe zu dem Plaze der Zuschauer geworden, gleich einem heutigen Parquet, und mithin nun alle Handlung, die dort sich gröfstentheils in dieser vortrug, hier auf die Bühne eingeschränkt war; so wurde es nöthig, diese Bühne beträchtlich zu erweitern und die Aditus, die Seiten-Eingänge, die dort in die Orchestra führten, mit auf dieselbe zu versezen. Auf dieses Erfordernifs war auch hauptsächlich die Abweichung in der Verzeichnung des Grundschema abgesehen. Denn so wie der Kreis hier durch Dreiecke eingetheilt wurde, und ein Dreieck ein gröfseres Segment abschneidet, als das Viereck im griechischen Schema; so wurde dadurch schon das römische Proskenion tiefer, konnte also noch vor der Decoration einigen übrigen Raum bieten, derjenige aber, welcher im griechischen Schauplaz den Dromos der Orchestra bildete, hier aber um so

(*k*) FAF, im Grundrifs *Tab. I*, im Durchschnitt *Tab. II.* FA, und im Aufrifs *Tab. III*, A, ist die eigentliche Skene, die den Kreis des Schema als Tangentlinie in A berührt. FG, sind zu beiden Seiten die Paraskenien; und zwischen diesen tritt das Proskenion bis auf dieselbe Linie F2. 11F hervor. Vor demselben tritt weiter das Logeion heraus bis in die Durchschnittspuncte 13, 14, im Grundrifs mit mnonm bezeichnet, im Aufrifs mit mm, nn, und im Durchschnitt mit rr. non sind die Stiegen vor dem Logeion, die mit der Frontlinie auf die Durchschnittspuncte 15, 16 treffen. So gewinnen sie die erforderliche Breite. Im Aufrifs sind z, z, etc. die Bilderblenden zwischen den Säulen des äufseren Hyposkenion; das innere ist im Durchschnitt mit rr bezeichnet. Im Grundrifs ist CF der Bogenschlag, der aus dem entgegen gesezten Centrum C gezogen, die Weite der Skene bestimmt. Endlich ist im Durchschnittt der Bogen zz, d, aus dem Centrum oo gezogen mit $\frac{1}{6}$ des Durchmessers, um die Höhe anzugeben, wo das *supercilium* der *aditus* hin kommen soll. Siehe die Anmerkung (28).

viel schmäler fiel, wurde dagegen ganz zu dem Logeîon genommen, welches Vitruvius auch noch mit römischem Namen Pulpitum nennet. Hier schloſs es also auf dem scheidenden Durchmesser der Orchestra, in welche hinab es keine Stiege haben durfte, und nahm dabei die ganze Länge des griechischen Dromos ein.

Architektonisch war die Skenenwand in drei oder zwei Geschosse abgetheilt, nach dem wie es die Gröſse des Gebäudes erheischte; es mag wol auch kleinere Schaupläze gegeben haben, deren Skene gar nur ein Geschoſs zeigte. Vitruvius bekleidet diese Geschosse mit Säulenordnungen und Brüstungen, wozu er auch die Verhältnisse angiebt; nach den Überbleibseln zu urtheilen, muſs jedoch in dieser Verzierung viel Verschiedenheit geherrscht haben, und an den meisten Schaupläzen scheint sie wol von geringerem Aufwande gewesen zu sein. Selbst wo die Griechen jene Anordnung gewählt haben sollten, wird es nicht unwahrscheinlich, daſs sie in Hinsicht der geringeren Tiefe ihres Proskenion statt runder Säulen flache Pilaster werden angebracht haben; und jene überschwängliche Pracht, die wol die Römer zuweilen hierin bewiesen [32]), hatte schwerlich

32) Nach des Plinius Angabe waren in dem Schauplaz des Scaurus, freilich dem gröſsten, den Rom gesehen hat, an der Scena allein der Säulen 360, eherner Statuen aber gar 3,000: wovon man jedoch wol ein Zero streichen dürfte, indem er sie ja in den Säulenweiten nachweiset. Noch neuerlich ist ohne alle Gegenerinnerung die Behauptung eines Franzosen *(Goguet, de l'origine des loix etc.)* wiederholt worden, welcher jene Stelle in des Plinius Naturgeschichte *(lib.* 36, *c.* 24, §. 7, *edit. Milleri)* so verstehet, als wären von diesen Säulen bloſs die unteren von Marmor gewesen, im mittleren Geschosse aber von Glas, und die obersten von übergoldetem Holze. Ob die Alten je so groſse Stücke aus Glas verfertiget haben, wie jene Säulen gewesen wären, das mag für jezo auf sich beruhen, da einmal in der angezogenen Stelle von dergleichen Dingen gar nicht die Rede ist. Im Anfang des nehmlichen Buches *(c.* 2*)*, eifernd über den schnellen Fortgang in der Verschwendung bei seinem Volke, spricht der Römer wie folget. „— *Marmora inuehi, et maria huius rei causa transiri, quae vetaret lex nulla lata est. — — Dicat fortassis aliquis, non enim inuehebantur. Id quidem falso. Trecentas LX columnas M. Scauri aedilitate ad scenam theatri temporarii, et vix uno mense futuri in usu, viderunt portari in silentio legum.*" Offenbar sind hier die 360 Säulen alle von Marmor. Denn, in jener Stelle, die der Franzose fehl deutet, sagt er weiter: „— *Ima pars Scenae e marmore fuit: media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae: summa e tabulis inauratis.*" Diese *tabulae inauratae* hätten wenigstens doch beweisen können, daſs hier gar nicht mehr von Säulen die Rede ist, die die Alten gewiſs nie aus Brettern zusammen schreinerten. In der früheren Stelle waren einmal die Säulen schon angegeben, ausgemacht als durch die Bank von Marmor; hier gilt es nun die Wände zwischen denselben, die im unteren Geschosse mit Marmor bekleidet waren, im mittleren mit Glastafeln, d. h. mit gläsernen Mosaiken, und im oberen mit einem übergoldeten Getäfele von Holz.

Wenn übrigens die Römer die Pracht grade in Verzierung der Skene so weit trieben, da sie doch den Schauplaz nicht anders besuchten, als um den Schauspielen bei zu wohnen, wo in den gewöhnlichen Dramen die wandelbaren skenischen Decorationen alle jene Pracht verdeckten; so halte ich dies für eine An-

schwerlich je bei den Griechen Statt. Von unerlaſslicher Nothwendigkeit aber waren hier die Thüren, die heraus auf das Proskenion führten, und deren in der Skenenfronte selbst drei ansehnlich groſse erfordert wurden *(l)*. Die mittlere und gröſste hieſs die Königliche [33]), die anderen die Gastthüren. In den Flanken der Paraskenien aber befanden sich noch zwei kleinere *(m)*, die zur Drehung der Decorations-Maschinen und zum Durchgang der hierzu bestellten Arbeiter dienten, folglich hinter der Linie gelegen sein muſsten, die die Decorationen einnahmen [34]). Auſser diesen fünf Thüren durfte

zeige, daſs sie auch andere Theaterspiele angenommen hatten, die keiner eigenen Decoration bedurften. Manche Pantomimen scheinen in diesem Falle gewesen zu sein; auch scheinen wol noch andere künstliche Tänze aufgeführt worden zu sein, die, ohne dramatischen Inhalt, keine Skene bedingten. Zu Athen war die Skene unstreitig ebenfalls architektonisch verziert und mit Statuen besezt, aber wahrscheinlich viel einfacher; und die Paraskenien, die weiter nichts zu bedeuten hatten, als die Begrenzung der Skene selbst, muſsten wol, um nicht den Blick ungebürlich zu zerstreuen, von ganz schlichter und wenig geschmückter Bauart sein.

(l) Im Grund- und Aufriſs mit A, g, g, gezeichnet. Da übrigens, was die architektonische Anordnung der Skenenfronte selbst betrifft, es einmal unmöglich ist zu wissen, wie sie zu Athen beschaffen war, so habe ich in *Tab. III* mich, obwol nicht ängstlich, nach der Vorschrift des Vitruvius gerichtet.

33) Βασίλειος, *Regia*. Die anderen beiden nennt Vitruvius *hospitales*.

(m) *Tab. I, II*, sind sie mit i bezeichnet, so wie im Grundriſs k, k die Linie der skenischen Decoration ist.

34) Diese beiden Thüren giebt uns Pollux an, und es ist merkwürdig, welche Miſsverständnisse sie veranlaſst haben. Nachdem er von den drei Thüren der Skenenfronte gesprochen, sagt er (*IV.* 126.): „— Seitwärts von jenen beiden Thüren, welche die mittlere begleiten (dies sind die *hospitales*), befinden sich noch zwei, eine auf jeder Seite, vor welchen die Rüstzeuge zur Verwandelung der Skene aufgerichtet sind.“ In allem sind also fünf Thüren, die auf das Proskenion führen; und wenn in der Skenenfronte selbst nur drei sein dürfen, so können die beiden anderen nirgend anders zu suchen sein, als in den Flanken des Proskenion, wo sie uns auch sowol das Odeion des Herodes zu Athen, als der kleine Schauplaz zu Herculanum zeigen. Diese beiden Beispiele haben sie zwar in der Mitte der Flanken; gewöhnlich aber müssen sie doch näher nach dem inneren Winkel der Skene gerückt gewesen sein, indem sie immer hinter der Linie der Decorationen bleiben muſsten, vor welcher das Proskenion noch für Manches Raum behalten muſste. Vitruvius erwähnt ihrer gar nicht: er begnügt sich bloſs zu melden, daſs da, wo die eben angeführten Rüstzeuge aufgestellt werden, die *Versurae* hervortreten, welche, sezt er hinzu, Zugänge zur Skene geben, die eine vom Forum, die andre aus der Fremde: „— *quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scenam.*“ Aber dieser Zusaz bezieht sich offenbar auf die Eisodos oder groſsen Pforten des Dromos, die er früher angegeben, und auch da schon *aditus* genannt hatte, die aber freilich in römischen Schaupläzen unmittelbar auf die Bühne führten. Dieser Schriftsteller handelt von beiden Arten von Schaupläzen alles, was er nur kann, gemeinschaftlich ab; und wer dieses nicht aus der Acht lässet, den wird auch hier sein Ausdruck nicht verwirren.

das untere Geschoſs weiter keine Öffnungen haben, es konnte nur noch mit Blenden für Statuen versehen sein; aber die anderen Geschosse muſsten auſser diesen noch Fenster haben, Behufs des schnelleren und leichteren Betriebes auf den Decorations-Gerüsten [35]).

Die Skene aber mit ihren Paraskenien bildete nicht eine bloſse Wand, sondern es war die Fronte eines Gebäudes, das in so viel Geschosse getheilt war, wie die äuſsere Architektur angab, zu oberst statt des Daches einen gewölbten Söller hatte [36]), um beträchtliche Rüstzeuge zur Skenerie auf zu nehmen, und eben so wol auch in den Geschossen gewölbt war. Alle Überreste zeigen die Hauptmauern dieses Gebäudes von einer Stärke, die durchaus auf Wölbungen hinweiset, und gewöhnlich ist die auswendige mit Strebepfeilern versehen. In den oberen Geschossen wurden vermuthlich auch die Maschinen und Geräthe zur Skenerie aufbewahrt, von welchen im nächsten Abschnitte gehandelt werden wird; allein das untere in gleicher Höhe mit der Bühne muſste wenigstens folgende Gelasse enthalten, wie sie an dem Odeion des Herodes deutlich zu erkennen sind. In der ganzen Breite der eigentlichen Skene war ein langer Saal, der durch die drei Thüren der Skene mit der Bühne in Gemeinschaft stand: man könnte ihn der Länge wegen eine Halle nennen [37]). Hier hielten sich die Schauspie-

35) Dies sind die Fenster, wovon beim Appuleius die Rede ist in der früher angezogenen Stelle (*Metam. lib. III*) vom Schauplaz zu Hypata. Auch war es aus einem dieser Fenster, daſs nach des Suetonius Bericht Nero die ärgerlichen Tumulte während der pantomimischen Spiele anhezte, welches nebenher deutlich ein Spiel ohne skenische Decorationen anzeigt. Wenn aber derselbe Geschichtschreiber früher von ihm die Worte gebraucht: „— *hos ludos spectauit e proscenii fastigio*“; so war es von Ernesti wunderlich, auch diese auf ein Fenster eines der oberen Geschosse zu deuten. Nach denselben stand damals Nero oben auf dem Söller des Skenengebäudes, und zwar an einem der vorspringenden Ecken, wie der beigefügte Genitiv *proscenii* bezeichnet.

36) Ich folge hierin bloſs den Resten des Skenengebäudes am Odeion des Herodes, als an welchem die Stärke der Mauern und die Strebepfeiler unleugbar Gewölbe ankündigen. So bin ich auch bei den *aditus itineris* nur meinem Gewährs-Mann Vitruvius gefolgt, wie ich im Nachfolgenden dem Pollux nachspreche. Allein zur Zeit dieser Schriftsteller, wo das Wölben eine schon längst erfundene Sache war, konnte es füglich Regel geworden sein, die genannten Theile zu wölben, auch darf man bei der Wiederherstellung des athenischen Schauplazes durch Lykurgos gern voraussezen, daſs auch hier dieselben gewölbt worden seien. Ob dies hingegen bei dem zur Zeit des Pratinas und Äschylos unternommenen Baue schon Statt hatte, ist eine andere Frage, oder vielmehr ist es keine Frage mehr. Jedoch ist dieser Umstand weiter von gar keinem Einfluſs auf die dramatischen Spiele.

37) Es muſs dieses Gelaſs sein, welches beim Pollux (*lib. IV.* 19) ψαλίς, das Tonnengewölbe, genannt ist, weil vor allen übrigen sich dieses zu einem solchen Gewölbe eignet.

ler auf, die man Skeniker nannte, bis sie vortreten sollten (*n*). An jedem Ende dieser Halle war ein Zimmer zum Ankleiden derselben (*o*); dann folgten in den Vorsprüngen der Paraskenien zwei Flure, wo die Winden aufgestellt waren, durch welche die schon erwähnten Verwandelungs-Maschinen gedrehet wurden, die im folgenden Abschnitte näher beschrieben werden sollen (*p*). Hinter diesen, in der Mitte der Paraskenien, folgte der Raum der Haupttreppen (*q*), welche grofs und bequem sein mufsten, meistens wol in doppelten Gängen angelegt wurden, indem sie sowohl auf den Söller des Skenengebäudes, als auch in den oberen Säulengang des Theatron führen sollten, und die Menge der herbei strömenden Zuschauer nicht das Treiben der Arbeiter an der Skenerie stören durfte. Dann folgten an den äufsersten Enden noch zwei Flure, die zugleich Gemeinschaft mit den eben angegebenen Treppen hatten, und auch mit den Eisodos zur Orchestra: sie sind eben Behufs des Spieles in der Orchestra angelegt (*r*). Schon früher ist erinnert worden, dafs aus akustischen Gründen die Brüstung um den Söller dieses Gebäudes mit dem des Säulenganges um das Theatron in gleicher Wagelinie fortlaufen mufste; und dafs diese Brüstung nicht allzu niedrig sein durfte, wird sich ergeben aus dem, wozu der Söller hier bestimmt war.

Ich sagte, dafs das Skenengebäude wenigstens die eben aufgezählten Gelasse enthalten mufste: denn gern mochte es deren oft noch mehr enthalten. Auch ist nicht gesagt, dafs sie überall dieselben Verhältnisse zu einander behauptet haben: im römischen Schauplaz zum Beispiel machten schon die vielen Vomitorien im Umkreis des Theatron die Gröfse der Treppen im Skenengebäude überflüssig, die der attische Schauplaz nothwendig forderte. So giebt es ferner Anzeigen, dafs manche Vorrichtungen zu den Schauspielen zu Rom auch in anderen Gebäuden aufbewahrt wurden, welches min-

(*n*) In beiden Rissen ist NN die Psalis.

(*o*) O, O. Diese Zimmer haben Gemeinschaft, sowohl mit der Psalis, als mit den folgenden zwei Fluren:

(*p*) P, P, (*Tab. I.*) aus welchen die Thüren i, i, auf das Proskenion führen.

(*q*) *Tab. I*, sind Q, Q die zweigängigen Haupttreppen, die von aufsen Eingänge in T, T, und auch Gemeinschaft haben mit den folgenden Fluren.

(*r*) R, R. Auf gleichem Plan mit der Orchestra haben diese Flure durch die Gänge S 1 Gemeinschaft, sowohl mit der Eisodos E, als auch mit den früher beschriebenen Treppen LM. Diese führen nur zu den Vomitorien d, e; jene, Q, Q aber steigen weiter, und finden wiederum durch den obersten Gang, S 2, Eingang in den oberen Säulengang L, und endlich führen sie auf die Söller.

der geräumige Skenengebäude anzuzeigen scheint. Aber abgesehen von allen Zufälligkeiten, denen wir doch nicht mehr auf die Spur kommen können, die aber auch am Wesentlichen nichts ändern, glauben wir in diesen Zügen die Gestalt desjenigen Schauplazes vor Augen gestellt zu haben, in welchem jene attischen Tragödien und Komödien aufgeführt werden konnten, die immer noch unsere Bewunderung erzwingen, obschon ihr äufseres Leben für uns entschwunden ist [38]). Zunächst haben wir nunmehr die Skenerie zu erklären.

38) Wenn, wie versichert wird, das Theatron des Bakchos zu Athen 30,000 Zuschauer gefafst hat, die frei auf seinen Bankreihen sizen konnten, so wird aus dem bisher Entwickelten ganz wahrscheinlich, dafs es drei Sizabtheilungen hatte, jede etwa zu 15 Stufen. Demnach konnte der Halbmesser des Schema um die 100 griechische Fufse messen. Die ganze Skenenwand wäre dann 400 Fufs lang gewesen, und der lezte Zuschauer auf der mittleren Durchschnittslinie hätte um 300 Fufs von der Skenenwand entfernt gesessen. Auf diesen Mafsstab sind die beigefügten Risse entworfen, in denen die Sizstufen das Verhältnifs von $1\frac{1}{4}$ Fufs zu 2 haben.

IV.

SCENERIE.

In dem eben beschriebenen Schauplaze der Athenäer war also der ganze Raum zwischen den festen Gebäuden mit Allem, was zu demselben gehörte, dem dramatischen Spiele angewiesen: die Namen, Orchestra, Logeion, deuten schon an sich die Beziehung an, in welche die beiden Haupt-Abtheilungen desselben gegen einander gesezt waren durch die zwei Gruppen, worin überhaupt in jenen melisch-orchestischen Spielen die Spielenden sich schieden, nehmlich den der Handelnden Rollen, und den Chor. Aber jede Handlung fordert auch ihre eigene bestimmte Örtlichkeit, welche näher zu bezeichnen die Skene dienen sollte, die dem zu Folge einer wandelbaren Bekleidung bedurfte, da die bestehende Architektur der Skenenwand für sich einer solchen Forderung nicht entsprechen konnte. Diese wandelbare Orts-Darstellung, die wir die Decoration nennen, war nun eigentlich das, was bei den Griechen Skene hieſs darum, weil an dem Orte der Handlung immer eine der in ihr begriffenen Personen sich, wenn auch nur gelegentlich, aufhalten muſs. In dieser dramatischen Beziehung gehörte demnach auch das Logeion zu jenem Aufenthalt, und dagegen ward die Orchestra zu einem Plaze, der in Bezug auf das Innere jener Skene im Allgemeinen nur das Drauſsen vorstellte, seine nähere Bedeutung aber jedesmal erst von ihr erhalten muſste; der Dromos aber ward in dieser Beziehung zur Straſse oder dem allgemeinen Wege, der aus den nicht vor Augen liegenden Gegenden auf jenen Plaz, und zu jenem Aufenthalt hin führte. In skenischer Hinsicht wurden seine beiden Eingänge, um hierin aller Zweideutigkeit auszuweichen, einem feststehenden Geseze unterworfen. Von der äuſseren Gegend nehm-

lich wurde die Seite rechts der Zuschauer noch als zum Ort der Skene gehörend angenommen, die andere Seite aber galt dagegen für die ferne Fremde; und nach dieser Annahme richtete sich nun nicht nur das Ein- und Ausgehen der Rollen, sondern selbst die Darstellungen der Skenen-Decoration mufsten ihr gemäfs geordnet sein. Daher werden wir im Verfolge die Seite, die den Zuschauern, wie sie im Theatron safsen, rechter Hand lag, die Seite der Heimath nennen, die andere aber die Seite der Fremde.

Unsere nächste Aufgabe ist nun, anzuzeigen, auf welche Weise das erforderliche Skenenbild in dem gegebenen Raume, und gemäfs des eben erwähnten Gesezes angeordnet und zu Stande gebracht wurde. Voraus aber mufs erst bemerkt werden, dafs auch die attische Tragödie sich nicht immer mit einer einzigen Skene begnügte, obwohl sie gewifs nicht ohne dringenden Anlafs zum Wechsel schritt, da unter den auf uns gekommenen Stücken sich nur zwei [1]) finden, die einen solchen Wechsel darbieten: allein, wie selten dies auch vorkommen mochte, so war doch, wie wir bald zeigen werden, in den Vorrichtungen sogar auf zwei Veränderungen der Skene Bedacht genommen. Die Skene mufste also auch im Fortschritt der Handlung verwandelt werden können, was denn nicht zu bewerkstelligen war ohne manche Umständlichkeiten, die dem Blick der Zuschauer entzogen werden mufsten: zudem sollten diese überhaupt die Skene nicht früher zu schauen bekommen, als es des Dichters Absicht mit sich brachte. Beide Umstände machten einen Vorhang nöthig [2]), dessen Name Aulaia [3]) (lateinisch *Aulaeum*) war, und wovon bei mehr als einem Schriftsteller Erwähnung geschiehet. Wenn aber die Skene aufgedeckt werden sollte, konnte diese Aulaia nicht wie bei uns aufgezogen werden, indem dort kein Dach über dem Raume war, worin sie hätte können aufgehenkt bleiben; sondern ganz im Gegentheil, wenn bei uns der Vorhang fällt, mufste er auf den Bühnen der Alten aufgezogen werden, und mufste fallen, wenn wir

1) Die Eumeniden des Äschylos, und der Aias des Sophokles.

2) Appuleius (*Metam. L. X.*) beschreibt ein Schauspiel im Schauplaz zu Korinthos. Vor der Pantomime, die hier die Hauptvorstellung war, wurde als Vorspiel ein Pyrrhika gegeben, ein Tanz, der gar keiner Skene bedurfte und nur in der Orchestra als einem blofsen Tanzplaze verweilte: auch fällt erst nach Beendigung desselben die Auläa und deckt die Skene auf, die die folgende Pantomime erforderte.

3) Pollux (*Onom. L. IV. cap.* 19). Was hier weiter noch aus diesem Schriftsteller entnommen werden wird, ist auch ohne nähere Nachweisung leicht aufzufinden, indem es bei ihm ziemlich beisammen stehet.

ihn aufziehen. Es lag demnach die Aulaia unter dem Logeion aufgerollt auf einer Welle, weshalb dasselbe längs dem Proskenion einen Riz (*a*) haben mufste, durch welchen jene in die Höhe ging, und den ihr oberer Rand deckte, so lange sie herab gelassen war. Dieser Rand oder Saum der Aulaia war bei der beträchtlichen Breite der Skene zu Athen, die nicht viel unter hundert Fufs betragen konnte, nur durch einen starken Gurt von Tauen herzustellen, welcher freilich, wenn sie aufgezogen war, eine merkliche Curbe bilden mufste; hieran war jedoch wenig gelegen, indem dadurch dennoch vor den Zuschauern nichts von der Skene entblöfst blieb. Wie im Übrigen eine solche Aulaia beschaffen, und auf welche Art sie in dieser Gröfse herzustellen war, dies kann uns hier ganz gleichgültig sein; an sich einleuchtend ist, dafs sie oben von den vorspringenden Ecken der Paraskenien aus aufgezogen werden mufste, wozu mehr als eine Vorrichtung möglich war.

Was aber die Skene selbst betrifft, so mufste der untere Theil derselben, der auf dem Proskenion den eigentlichen Aufenthalt der Hauptrolle darstellte, immer meist in plastischer Wirklichkeit gebildet, mithin, was die starren Theile betraf, gemeiniglich aus Holz construirt werden. Denn dieser Aufenthalt, er mochte darstellen was er wollte, griff immer mit körperlicher Wirklichkeit in das Spiel ein: man mufste in denselben eingehn, man mufste sich in ihn zurück ziehn und wieder aus ihm hervor treten können. Der obere Theil hingegen, so viel jene Construction von der Höhe der Skenenwand unbedeckt liefs, wurde durch ein blofs graphisches Bild bekleidet, das dazu diente, die anderweitigen, nicht unmittelbar ins Spiel eingreifenden Umgebungen darzustellen, die zur näheren Bezeichnung der Gegend dienen konnten, worin der Aufenthalt liegen sollte. Die ganze Skenen-Decoration zerfiel demnach in zwei Hälften: eine untere, plastischer Art, und eine obere, die ein flaches Gemälde war. Jene konnte wol, nach dem was sie vorstellte, oft auch der Tiefe nach das ganze Proskenion einnehmen; diese hingegen war dahinter aufgerichtet und diente jener wie zur Rückwand: und so wie hinwiederum jener untere Theil zuweilen, wenigstens stellenweis, die ganze Höhe der Skenenwand einnehmen, nicht leicht aber unter ihrer Hälfte bleiben konnte; so mufste dagegen die Gemälde-Tafel sich auf die zwei oberen Drittheile der Skenen-

(*a*) Siehe den Grundrifs *Tab. I.* wo CC, diesen Riz andeutet, der weit genug über die Ecken F, F, des Proskenion hinaus reichen mufste, damit die Stricke, wodurch die Aulaia vom oberen Söller aus aufgezogen und herabgelassen wurde, nicht das Bild der Skene etwa durchschnitten.

höhe ausdehnen, um vor der Gefahr zu sichern, dafs Blöfsen übrig blieben. Dies obere Gemälde, welches wir die Topographie der Skene nennen wollen, erforderte demnach ein fortlaufendes Zimmerwerk, das gleich einem Baugerüste so eingerichtet sein mufste, dafs auf demselben die Arbeiter überall hin gelangen und umher gehen konnten: denn wie man bei Verwandelungen überhaupt auf Zeitersparung bedacht sein mufste, so war es dieser Theil, der vorzüglich sich zu schleuniger Verwandelung eignete. Es konnte nehmlich der Überzug, der dies Gemälde bildete, entweder aus leinenen Tüchern bestehen, oder eine wandelbare Bretterwand sein. Im ersten Falle theilte sich der Überzug in der Mitte, und bestand also aus zwei Vorhängen, die zu beiden Seiten der Skene an stehenden Wellen geheftet waren, welche, wenn die Verwandelung eintrat, vermittels jener Winden gedreht wurden, die, wie schon angeführt worden, hinter den Flanken-Thüren des Proskenion aufgestellt waren (*b*): die Vorhänge trennten sich dadurch in der Mittellinie und rollten sich auf ihren Wellen auf, und nun zeigte sich ein zweites Gemälde gleicher Art, das sich schon hinter dem ersten ausgebreitet befand, um zur jezt folgenden Skene zu dienen. Wählte man aber einen Überzug von Brettern zum Gemälde, so mufste derselbe, um einer bequemen Verwandelung fähig zu sein, der Breite nach in mehr gleiche Tafeln oder Streifen zerlegt sein, die über einander hin geschoben werden konnten. Solche Streifen konnten, da ihre Länge höchstens zwei Drittheile der Skenenhöhe betrugen, durch ein tüchtiges Blindrahmen-Werk gar wohl alle erforderliche Festigkeit erhalten; sie mufsten aber aufgestellt sein auf einem Lager von wenigstens drei neben einander gestreckten Balken [4]). Beide Arten, die Gemäldewand herzustellen, erheischten noch zu oberst einen starken und vorspringenden Kranz, unter welchem bei der ersten Art die Leinwand laufend angehenkt werden mufste; zu der anderen Art aber mufsten sowohl in diesem Kranze, als in dem unteren Balkenlager hole Gänge sein, worin die Bretterstreifen auf Rollen fortgeschoben werden konnten, und die eben dieserhalb sich von der Mitte aus nach beiden Seiten hin in schräger Linie erweitern mufsten, auf dafs die Streifen in diesen Richtungen eine über die andere

(*b*) Nehmlich in den Fluren P, P, *Tab. I.*

4) Wirklich giebt Houël in seiner sicilischen Reise, an einem der dortigen Theater, in den Flankenmauern des Proskenion einander entsprechende Vertiefungen wie zu Balkenköpfen an. Sollte das Altertum dieser Balkenlöcher in der That keinem Zweifel unterliegen, so müfsten sie allerdings auf das oben angegebene Bedürfnifs Bezug haben; nie aber dürften sie verleiten, einem antiquen Theater eine feste obere Bühne anzudichten, etwa so, wie Makartney sie in China fand.

andere geschoben werden konnten: die Wellbäume wurden hierzu umkleidet in Form eines gleichseitigen Prisma, worin sie aber nicht den geometrischen Mittelpunct einnehmen durften, sondern so gestellt waren, dafs bei jeglicher Umdrehung die neue Vorderseite um die Dicke des vorigen Überzuges zurück blieb; die Seite des Dreieckes aber war gleich einer der Streifen. Sobald nun zur Verwandelung die Streifen eine über die andre, und endlich das ganze Bündel auf die Vorderseite des Prisma geschoben waren, wurde dieses so umgedrehet, dafs dessen neue Vorderseite das folgende Skenenbild ergänzte [5]). Sowohl der obere Kranz, als das untere Balkenlager, welches auf ein Drittheil der Skenenhöhe sich über das Proskenion hin zog, mufsten nun durch das schon angegebene Gerüste getragen werden, das demnach sich über die ganze Skenenwand ausbreiten mufste, und daneben noch den Arbeitern die Möglichkeit gewährte, überall hin zu gelangen, wo ihre Gegenwart nöthig sein konnte, um Stockungen zu heben oder vorzubeugen. War bei der zuerst beschriebenen Art eine schnellere Verwandelung möglich, so mufste sie dagegen mehr Zufällen ausgesezt sein, und zu einer zweimaligen Verwandelung waren hier auch zwei Paar Wellen hinter einander erforderlich, wogegen bei der anderen Art, wegen der prismatischen Drehmaschinen, zu drei auf einander folgenden Gemälden ein Paar Wellen hinreichten [6]): und da uns noch Stücke zu zwei

5) Diese Erklärung der Vorrichtung zum Skenenbilde wird wol niemand weiter in Zweifel ziehen, der nur folgende zwei Stellen gegen einander halten will, die übrigens beide hinlänglich bekannt sind. Die eine findet sich beim Servius, und lautet wie folget:

> „Die Skenen-Decoration *(scena quae fiebat)* hiefs entweder *versilis* (die abgewunden wird), oder *ductilis* (die abzuschieben ist). Die erste war, wenn durch die mechanische Vorrichtung die Decoration schleunig zurück gewunden wurde und so ein anderes Gemälde aufdeckte; die andere aber, wenn nach streifenweiser Zurückschiebung derselben das folgende Bild zum Vorschein kam."

Die andere ist folgende beim Pollux:

> „Die Überzüge waren entweder leinene Tücher, oder auch hölzernes Tafelwerk, bemalt nach dem, wie es die Fabel erheischte: die Verwandelung geschah vermöge der Periakten."

Wenn weiterhin Pollux von diesen Periakten so-sagt: „Werden sie nun gedrehet, so verändert der rechter Hand den besonderen Ort, beide aber die ganze Gegend:" so wird ebenfalls wol niemand im Ernste daraus schliefsen wollen, es könne zuweilen auch nur ein Periaktos allein gedrehet worden sein, welches immer eine Abgeschmacktheit geben würde, auf welche Weise man auch den Dienst dieser Drehwerke erklären möchte. Die Worte des Griechen bedeuten weiter nichts, als eine gelegentliche Wiederholung des schon früher aufgestellten Gesezes, wonach, was den Zuschauern rechts befindlich ist, zur Heimath gehört, was links, zur Fremde.

6) Winkelmann hat, wie er in seinem Briefe an den Gr Brühl meldet, auf dem Proskenion des Herculanischen Theaters noch im Fufsboden die eherne Mutter vorgefunden, worin sich die Welle auf

Skenen erhalten sind, so ist nicht gradeweg zu leugnen, dafs sie nicht deren wol auch zu drei könnten gehabt haben. Jedenfalls mufste auf einer Bühne, wo den ganzen Tag hindurch Stück auf Stück gegeben werden sollte, die Möglichkeit zu drei Verwandelungen willkommen sein. Theils nun deswillen, zum Theil aber wol auch, weil eine hölzerne Fläche die Stimme ungeschwächter zurück wirft, als eine leinene, mag die Zusammensezung aus hölzernen Streifen den Vorzug gewonnen haben, wie unter anderm daraus zu erhellen scheint, dafs Vitruvius nur der prismaförmigen Drehmaschinen Erwähnung thut. Sie hiefsen Periakten; den ganzen Überzug aber nannten die Griechen Katablema, oder häufiger in vielfacher Zahl Katablemata, wahrscheinlich eben in Bezug auf die Streifen, aus denen der hölzerne bestand; bei den Lateinern hiefs er Siparium, auch eben so im Plural Siparia.

Die Wellen der Periakten konnten hiernach nicht anders als mitten vor den Flanken-Thüren des Proskenion gestellt [7]), das Balkenlager aber, das die Katablemen tragen sollte, mufste vor jenen hin gezogen sein (*c*). Jener obere Kranz, der dieselben in dem aufrechten Stand erhielt, leistete zugleich auch den Dienst, dafs er die Einfassung vollendete und gleich einem Rahmen das Bild von der umgebenden Natur absonderte, damit die sehr bedingte Wahrheit der Darstellung in demselben nicht durch die Macht der Wirklichkeit gar zerstört würde. Aus diesem Grunde durfte auch das Bild keinen Himmel enthalten: der wirkliche Himmel trat hier mit seinem unerreichbaren Glanze der Nachahmung doch allzu nahe; aber auch sonst verlor es hierdurch nichts an seinem Werthe. Denn wenn ein Bild nur aus einem bestimmten Gesichtspuncte richtig entworfen ist, wird es uns immer recht erscheinen, obschon wir es fast nie aus diesem Gesichtspunkte betrachten; welches allein es möglich macht, eine Skene durch

ihrer Spille drehete; und dafs er nur ein Paar solcher Muttern fand, scheint zu beweisen, dafs auch hier hölzerne Siparien mit prismatischen Drehmaschinen angewendet waren.

7) Damit sie ungehindert vermöge der Winden in den Nebenfluren gedreht werden konnten. Nie also durften sie so dicht an die Skenenwand zurück gestellt sein, wie Houël uns überreden möchte auf Anlafs jener dreieckigen Einschnitte, die er an der Skene des Theaters zu Taurominium in beiden Winkeln fand, die ganze Höhe der Wand durchlaufend. Vor Allem hätte dieser Schriftsteller wol untersuchen sollen, ob jene Einschnitte auch wirklich antiquer Arbeit sind; aber selbst dann durfte es ihm billig nicht entgehen, dafs in solchen Capsuln eingeschichtet die Prismen nicht mehr gedreht werden konnten, die er doch gewifs dabei im Sinne hatte, indem er nur an den Vitruvius dachte.

(*c*) Im Durchschnitt, *Tab. II.* sind in s s s diese Balken angedeutet, und s t t bezeichnet die Stellung der Katablemen.

Malerei herzustellen. Und wenn nun in jedem Fall doch nur Einer der vielen Zuschauer sich in dem wahren Gesichtspunct befinden könnte, ohne daſs darum die anderen die Darstellung minder richtig auffassen müſsten; so mag derselbe mit gleichem Fuge auch ganz auſser dem Kreise der Zuschauer verlegt werden. Also konnte der griechische Skenen-Maler nur dabei gewinnen, wenn er seinen Horizont gleich an den oben schlieſsenden Kranz verlegte, das heiſst über den Köpfen sogar der zu oberst befindlichen Zuschauer [8]).

An der unteren Decoration war die Verwandelung nicht mit gleicher Leichtigkeit zu bewerkstelligen: indem sie, wie schon bemerkt worden, meist in plastischer Wirklichkeit aufgerichtet war, so war bei ihr an eine bloſse Wegschiebung, wie bei den Katablemen, nicht zu denken, sondern sie muſste Glied für Glied abgenommen, und durch die Haupt-Thüren der Skenenwand fort geschafft werden. Dieserwegen muſste bei vorhabenden Verwandelungen immer darauf Bedacht genommen werden, daſs der nöthigen Abänderungen nicht allzu viele vorkämen. Eine gänzliche Umwandelung mitten im Fortgang der Handlung, z. B. eines Tempels in eine Wildniſs, war zu oftest des Zeitaufwandes wegen gar nicht zulässig: auch sind die zwei Verwandelungen, die in den noch erhaltenen Stücken vorkommen, von leichterer Ausführung [9]). Es verstehet sich, daſs diese untere Decoration der Länge nach das ganze Proskenion ausfüllen, in ihren Vorsprüngen aber immer hinter der Linie der Aulaia zurück bleiben

8) Überhaupt zeigten in dieser Kunst die Alten, besonders da wo es auf Entwickelung mannigfaltiger Gegenstände ankam, nicht diejenige Abneigung gegen einen hohen Horizont, die uns die neuere Malerei zu erkennen giebt. Unter den Bildern aus Herculanum findet sich sogar ein höchst einfaches, ein Phryxos, auf dem Widder durch die Luft fahrend, dem die Schwester in die Meeres-Tiefe entsinket. Sehr treffend ist der Gesichtspunct so hoch genommen, daſs der ganze Grund des Bildes von unten bis oben nichts als die unbegrenzte Fläche des Meeres darstellt: denn nächst den Personen des Bildes ist hier dieser unentweichliche Abgrund das einzige Wichtige für das Gemüth. Schwerlich würde ein neuerer Maler ihn so gewählt haben: er wäre mehr lüstern gewesen, das Schweben in der Luft darzustellen, als das Schweben über dem Meere.

9) Die Art, wie die Griechen ihre Skenen construirten, wäre überall gar nicht denkbar bei Dramen, die den Ort der Handlung so oft zu wechseln geliebt hätten, wie die unsrigen. Jene lyrischen Tragödien aber waren, jede für sich, von zu geringem Umfange, um viele Orts-Veränderungen zuzulassen; daher konnten sie so viel auf die Pracht ihrer Skenen verwenden. In der Trilogie fand sich zwischen den einzelen Stücken allemal die hinlängliche Zeit zu gänzlichen Verwandelungen. Die alte Komödie aber hat sicher noch weniger verwandelt: auch hierin muthete sie der Einbildungskraft ihrer Zuschauer gar vieles zu, und selbst wenn sie einmal einige Täuschung hervor gebracht hatte, mochte sie gern sie gleich wieder muthwillig zerstören.

mufste: es durfte also nichts, was zu ihr gehörte, auf dem Logeion zu stehen kommen, welches, so lange die Aulaia aufgezogen blieb, einen Mifsstand gemacht hätte: das Logeion blieb ganz frei von dergleichen, als lediglich bestimmt zur Action der Schauspieler. Die Höhe dieser plastischen Decoration war, nach dem was sie darstellte, verschieden; doch durfte sie mit ihren Massen nie die Höhe der Skenenwand selbst übersteigen. Was sie aber auch darstellen mochte, so bot sie doch gewöhnlich irgend eine Art von Eingang, wenigstens in der Mitte, vor der königlichen Thüre: stellte sie Gebäude dar, so wiederholte sie auch alle drei Thüren der Skenenwand. Gewöhnlich, sage ich, zeigte sie den mittlern Eingang: denn immer zwar mufste hier ein Hervortreten aus dem innern Skenengebäude möglich sein, nicht aber lag darum immer diese Öffnung vor Augen. So stellt in dem Gefesselten Prometheus des Äschylos die Skene den öden Gipfel des Kaukasus vor: der Haupt-Gegenstand ist also eine kahle Felsspize, die im Grunde das ganze Proskenion ausfüllte, in der Mitte auch die ganze Höhe der Skene erreichte. Dieser Fels war aus Holz erbauet [10]); die ferneren Berg-

10) Sollte jemand an der Richtigkeit der hier gegebenen Erklärung zweifeln wollen, so verweise ich ihn blofs an die schon früher angezogene Stelle beim Appuleius *(Metam. L. X.)*, wo er die Skene zu einer Pantomime beschreibt, die das Urtheil des Paris vorstellte. Der Berg Ida wird ausdrücklich angegeben als aus Holz construirt. Dessen Fufs mufste nothwendig das Proskenion sowohl der Tiefe als der Breite nach ausfüllen, und die Höhe der Skene mufste er gleichfalls wenigstens im Mittel erreichen: auf den Seiten ergänzen dann die Siparien das Bild. Auf verschiedenen Absäzen zeigt dieser Berg Graspläze, auch ist er mit wirklichen (verstehe lebendigen) Bäumen bepflanzt: überall aber, wo sie die untere Skene mit bilden helfen, kann diese, hier ausdrücklich angedeutete, Wirklichkeit der Bäume und Stauden nicht in Zweifel gezogen werden. Von oben schlängelt sich ein Quellwasser herab, und da auch dieses unstreitig lebendiges, und nicht nachgebildetes Wasser war, so mufste es sich in der unteren Gegend wieder um die Felsenstücke zurück wenden und in die Skene hinein verlieren, um nicht das Logeion zu überschwemmen. Kleine weifse Zicklein *(capellae;* wahrscheinlich aber sollten es Lämmer sein) grasen auf dem Berge herum, und ihr Hirt Paris, der hier die Rolle der Skene bekleidet, kommt von ihm herab auf das Logeion. Das obere Mittelstück dieses Felsen stand also nothwendig ab von der Wand der Katablemen, dafs Paris aus der inneren Skene hinter demselben dort hinauf gelangen konnte, wo er zuerst hervor trat, um dann den Pfad bis auf das Logeion herab zu verfolgen. In allen Forderungen ist diese Skene gleich jener im Prometheus. Wie hier, so dort, wird erstlich die blofse Skene dem Blicke der Zuschauer aufgethan, damit sie vorläufig sich damit bekannt machen; allmälig treten die Zicklein von verschiedenen Seiten hervor und fangen an die Gegend zu beleben; endlich erscheint Paris selbst und tanzt flötend den Berg hinab. Ja es ist als hätte der Beschreiber gradezu jene Skene des Äschylos nachahmen wollen: denn auch ein ähnliches Schauwunder beschliefst das Spiel. Als erste Gunstbezeugung der Venus erhebt sich aus dem obersten Gipfel des Berges ein Springbrunnen von Wein mit Krokus gesättiget, hoch genug um wieder als Regen über die ganze Skene herab zu fallen, wo er das weifse Vliefs der kleinen Heerde gelblich färbt und sie dadurch gleichsam vere-

Gipfel waren auf den Katablemen abgebildet, linker Hand der Zuschauer, wo der plastische Fels am niedrigsten blieb, noch über der Bergferne das Meer. Mitten an jenem Felsen war in einiger Höhe ein Standort für den Titan, mit einer glätteren Rückwand, an welche er angeschmiedet wurde. Hier also war keinerlei Eingang sichtbar; dennoch wurde der Titan unstreitig aus der inneren Skene auf den Felsen hervorgeführt: diese Maske war gar nicht dazu geeignet, durch den langen Dromos zu wandern und dann vor den Augen der Zuschauer das Logeion und den Fels zu ersteigen. Lezter mufste also in der Mitte von der Wand der Katablemen frei abstehen, und hinter ihm lief ein verborgener Steg hinan, der auf der Seite der Fremde hervor führte, so dafs die hier erscheinenden Personen nicht sogleich in ihrer ganzen Gestalt, sondern nach und nach zum Vorschein kamen. Übrigens mufste dieser freistehende Theil des Felsen noch so zusammen gesezt sein, dafs wenn er am Schlusse des Stückes einstürzte, er augenblicklich den Titan verschlang; tiefer aber, als die Katablemen hinter demselben hinunter reichten, durfte er in keinem Theile zusammen stürzen, und diese, die dadurch ganz aufgedeckt wurden, boten nun ein zusammen hängendes Bild des übrigen Gebirges dar.

Im Philoktetes des Sophokles, im Kyklops des Euripides, sind die Skenen ebenfalls Gebirge in der beschriebenen Art, nur dafs die bewohnten Hölen in denselben Eingänge von der Bühne aus verlangten, die dem Zuschauer vor Augen lagen. In dem ersten der genannten Stücke wohnt die Rolle der Skene hier ganz einsam und ohne alle Gesellschaft, weshalb denn auch der Berg nur den einen Eingang in der Mitte der Skene, oder vor der königlichen Thüre, zeigen durfte; in dem anderen Stücke aber, wo der Kyklops im Kreis einer Dienerschaft von Satyrn lebt und Vieh-Heerden besizt, mufste der Berg eben so, wie die Skenen architektonischer Art, noch die zwei Neben-Eingänge haben, den einen zur Höle worin das Vieh eingestallt war, den andern für die Satyrn. Merkwürdig aber ist auch die Skene im Oidipus auf Kolonos des Sophokles. In den Winkeln des Proskenion erheben sich die Ecken von zwei Felswänden so hoch wie es die Skene erlaubt, und angezeigtermafsen aus Holz aufgebauet. Zwischen diesen bildet die Mitte die Öffnung ins Thal der Eumeniden. Die Fortsezung der Fels-Wände zeigt sich im Gemälde der Katablemen, und darüber die weitere Aussicht ins Land: rechter Hand erblickte man wahrscheinlich einen Anfang der Stadt Athen, linker Hand

delt. Als aber dies vollbracht, und auch der ganze Schauplaz mit Wohlgeruch erfüllt ist, stürzt der Berg ein und bezeichnet hierdurch den Schlufs des Spieles, grade so, wie dort im Prometheus der Felsgipfel unter des Zeus Blizen einstürzet und den Titan in den Tartaros versenket.

aber schloſs das Bild mit dem Meere. Reben rankten sich an die Felsen hinan, und die Thal-Öffnung zwischen den Felsen-Ecken füllten grünende Bäume aus, wie sie ihren Gattungen nach im Stücke selbst angegeben werden, so daſs in der Mitte ein dunkeler Eingang blieb. Da dies lebendige Gewächse waren, und sie mithin in Gefäſsen aufgestellt werden muſsten, die doch nicht sichtbar werden durften; so entstand aus der Bekleidung dieser Gefäſse noch eine Erhöhung über den Fuſsboden des Logeion, was der Absicht des Dichters auch gar nicht entgegen sein konnte. Was aber zwischen den Bäumen noch hätte durchblicken können, war hinter denselben mit dunkler bemalten Decken verhängt. Weiter enthielt diese schöne Skene nichts: der vordere Rand des Logeion selbst vertrat die Stelle der so genannten ehernen Schwelle, die kein Sterblicher betreten durfte; bei seiner ersten Erscheinung wird Oidipus die Stiege hinauf geführt so weit, daſs er sich auf diesen Rand nieder sezen kann, welches folglich ziemlich nahe an die Mitte der Skene trifft. Die zweite Skene im Aias desselben Dichters ist ein unbewohntes Meergestade. In solchen Fällen hatte das Gemälde auf den Katablemen gewöhnlich nichts als das weite Meer darzustellen; die untere Decoration aber muſste, um die nöthige Höhe zu erreichen, wieder aus einem dichten Gebüsche von wirklichen Bäumen und Gesträuchen bestehen, wo dann die Bekleidung ihrer Gefäſse eine erhöhete Düne bildete, wie sie an flachen Meeres-Ufern sich zu finden pflegen. Auch hier muſste das Gebüsch einen, wiewohl nicht sehr scheinbaren, Durchgang in der Mitte darbieten; allein nach der Seite der Fremde hin erforderte diese Skene noch einen auf das Proskenion frei hervorspringenden Grupp von Sträuchen und Bäumen mit einem Altar, welcher gewissermaſsen den Dienst unsrer Coulissen leistete. Denn bei diesem Grupp ermordet sich Aias und fällt hinter dasselbe, so daſs kaum noch seine Füſse sichtbar bleiben, er also unvermerkt genug mit einer Puppe verwechselt werden kann, die in der Folge seine Leiche vorzustellen hat.

Diese Beispiele zeigen hinlänglich, wie sich die attische Skene bei der Darstellung wilder Natur benahm. Bestand aber die untere Skene aus Gebäuden, so begreift man leicht, daſs das Anfangs angegebene Gesez hier noch deutlicher hervortrat. Die Nothwendigkeit, diesen Theil der Decoration plastisch auszuführen, blieb dieselbige; bei künstlichen Wohnungen aber konnte es so leicht nicht mehr vorkommen, daſs von den drei Thüren eine oder die andre hätte entbehrt werden können. In der Tragödie stellte eine solche Skene gewöhnlich entweder einen Tempel dar, als Wohnung einer Gottheit, oder die Wohnung eines Heros, seinen Pallast, oder sein Ge-

zelt [11]); in diesen lezten beiden Fällen aber ist das Bedürfniſs der Neben-Gebäude an sich einleuchtend. Aber wo sie zur Noth auch hätten entbehrt werden können, führte schon die bloſse Nothwendigkeit, die ganze Breite der Skene in ununterbrochenem Zusammenhang auszufüllen, sie doch fast immer wieder herbei. Gar mannigfaltig konnten freilich diese Gebäude gestaltet sein: zur Zeit der blühenden Tragödie muſsten Beispiele der alleráltesten Bauart noch durch ganz Griechenland vorhanden sein, die für die Mythen, die die Tragödie behandelte, gewiſs nicht unbenuzt blieben; und bei der dringenden Forderung, immer neue und überraschende Skenen aufzustellen, wird auch die Erfindsamkeit ihrer Baumeister nicht geschlummert haben. War das Haus eines Heros, der Pallast des Herrschers, darzustellen, so wissen wir zuverlässiger, daſs die Skene aus drei Gebäuden bestand, nehmlich neben dem Haupt-Gebäude nach der Seite der Heimath hin war die Wohnung des Gesindes angebracht, nach der Seite der Fremde aber eine Gast-Wohnung. Die einfachste Art, den Pallast selbst herzustellen, war wol die, zwischen den Nebengebäuden die grade Auſsenwand eines Peristylion hin zu ziehen, vor welcher jene mehr oder weniger hervor springen mochten. Dadurch gewann man den ununterbrochenen Zusammenhang der Decoration, und ohnehin war die geläufigste Vorstellung eines solchen alten Pallastes die eines Peristylion, oder viereckigen Hofes mit Säulengängen und Wohnzimmern umschlossen. Die Linie dieser Wand fiel dann dicht vor den Flanken-Thüren des Proskenion (*d*); sie selbst aber konnte füglich auch zweistöckig gebildet werden, welches für den Skenen-Bau sogar bequemer fallen muſste, indem dadurch die erforderliche Höhe leichter zu erreichen war, ohne die Geschosse höher darzustellen, als es der altertümliche Charakter des Mythos und der tragische Stil erlaubten [12]). Im oberen Geschosse konnte sie dann Fenster haben, falls sie die Fabel

11) Daſs dies die gewöhnlichen Gebäude einer tragischen Skene sein muſsten, ist klar; doch konnten, wenn gleich nur selten, auch andere Gebäude vorkommen. Beim Euripides finden wir sogar ein Beispiel eines Gebäudes der niedrigsten Art in seiner Elektra, wie sehr es auch sonst scheinen möchte, daſs es nur uns Neueren möglich sei, eine so ärmliche einzele Hütte als Skene einer Tragödie nicht unschicklich zu finden, weil die ganz verschiedene Richtung unsrer Poësie unsrem Urtheil hierin schon einen ganz anderen Maſsstab unterlegt. Immer aber reichen die aufgestellten Beispiele hin, um deutlich zu machen, wie die attische Skene bei Anordnung ihrer Gebäude verfuhr.

(*d*) Im Grundriſs *Tab. I.* ist diese Linie mit k k bezeichnet.

12) So wie die attische Tragödie im Costum alle Kunst aufbot, nicht nur den Gott, sondern auch den Heros, die sie auftreten lieſs, über die gemeine Höhe der menschlichen Gestalt zu vergröſsern, so muſste sie in eben der Hinsicht es wiederum lieben, die Gebäude ihrer Skene um etwas unter der gewöhnlichen Gröſse zu halten.

forderte; das untere aber konnte aufser der verzierten grofsen Thüre in der Mitte noch nach aller Lust geschmückt werden durch Pilaster, Blenden mit Statuen u. dgl. Sollte hingegen das Haupt-Gebäude sich als abgesondert darstellen, so mufste es doch immer durch andere Wände mit den Neben-Häusern in Verbindung gesezt werden, die, um keine Lücke zu lassen, doch eine ziemliche Höhe haben mufsten, wenn man nicht etwa dahinter wieder Bäume oder sonst was zeigen wollte, welches jedoch des Raumes wegen nur durch gemalte Coulissen zu bewerkstelligen gewesen wäre. Übrigens braucht wol kaum bemerkt zu werden, dafs die Thüren der Neben-Gebäude nicht grade auf jene im Skenengebäude selbst zutreffen konnten, indem gemeinhin diese beiden Theile der Decoration ganz in die Winkel des Proskenion geschoben wurden; dies aber mufs bemerkt werden, dafs an der Gesinde-Wohnung die Thüre weiter zu sein pflegte, als an der Gast-Wohnung, und doppelflügelig wie die mittlere, auch dafs überhaupt nach griechischer Sitte alle Thüren sich nach aufsen öffneten. Wie weit diese Neben-Gebäude, je nach dem wie es die Handlung forderte, auf dem Proskenion heraus treten konnten, davon finden wir ein Beispiel in den Phönikerinnen des Euripides, wo die Gesinde-Wohnung bis an den äufsersten Rand hervor gezogen, und zweistöckig war, oben mit einem flachen Söller versehen. Von hieraus nehmlich betrachtet Antigone das feindliche Heer, ihre Blicke sowohl nach der Seite der Fremde, als in die Skene hinein richtend. In diesem Falle hiefs nach skenischer Terminologie das Gebäude eine Distegia, wie uns Pollux berichtet: ein Beweis, dafs es gewöhnlich einstöckig zu sein pflegte. Im Übrigen mufste diese Art von Skene immer einen Raum auf dem Proskenion frei lassen. Denn ganz vorn am Rand desselben, und von der königlichen Thüre aus rechter Hand, kam noch ein Altar zu stehen, dem Apollon geweihet, der, als Beschüzer der Reisenden, Agyieus hiefs, und beim Ausgehen und Heimkehren vor allen anderen Göttern begrüfst wurde.

Sollte die Skene einen Tempel zum Haupt-Gegenstand haben, so mufste derselbe freilich als für sich bestehend erscheinen; doch liefs er immer Neben-Gebäude zu, und diese konnten auch mit ihm durch Bauwerke in Verbindung gesezt sein. Allein selbst wo der Anordner der Skene seiner eigenen Zeit am nächsten bleiben durfte, konnte er doch von einem Tempel immer nur das Prostylion mit dem Giebel als Fronte eines Pronaos ausführen, und die Säulenweiten mufsten verschlossen werden mit jenen dünnen Zwischenwänden, die Vitruvius Plutei nennt, indem zur Tiefe eines solchen Pronaos das Proskenion nicht Raum genug bot. Deswegen konnte kein Peripteros oder rings mit Säulen umringter Tempel dargestellt werden: der Durchblick durch die

die äufsersten Säulenweiten hätte den Mangel an Tiefe auf eine anstöfsige Weise verrathen, und die Weiten eines Pteroma mit Zwischenwänden zu verschliefsen war wol nie üblich. Da übrigens ein solcher Tempel in seinem Giebel immer eine beträchtliche Höhe erreichte, wenn auch bei weitem nicht in dem Mafs, wie sie sich in der Wirklichkeit an den berühmteren Tempeln fand, doch so, dafs selbst von den obersten Zuschauern nicht leicht Einer darüber weg sehen möchte; so konnte jener Mangel an Tiefe hier dennoch nicht sonderlich auffallen; von den Seiten aber konnte er leicht verschleiert werden. Denn da die gröfseren Tempel in ihrem Bezirk gewöhnlich einen Theil mit Bäumen bepflanzt hatten als einen geweihten Hain, Alsos oder Temenos nannt, so stand es immer der Bühne frei, den ihrigen von beiden Seiten mit Bäumen zu umgeben, und zwar dicht genug, um den Blick nach seinen Seiten hin abzuschneiden: die vordersten waren dann wirkliche Bäume, die hinteren auf den Katablemen gemalt. Da übrigens neben dem Tempel häufig eine Priester-Wohnung erfordert wurde, welche dann ihre Stelle auf der Seite der Heimath fand, und also gar leicht noch ein zweites auf der andern Seite herbei führte, das etwa da stand als Aufenthalts-Ort für die, so das Oracul besuchten; so konnte es eben so oft auch schicklich befunden werden, zu beiden Seiten des Tempels blofse Wände über das Proskenion hin zu ziehen, an welchen die beiden Nebenthüren angebracht werden konnten, und vor welchen der Tempel um die Säulenweite seines Prostylions hervor sprang. Hinter solchen Wänden war dann der Anfang der Alsos blofs durch bemalte Coulissen herzustellen. Was davor am Proskenion noch übrig blieb, und das Logeion, gewannen hiernach die Bedeutung von jenem freien Plaze vor der Tempel-Fronte, der Herkos genannt wurde und bis an das Perirrhanterion oder Becken des geweihten Wassers reichte. Nicht unmöglich ist es, dafs dieses Gefäfs zuweilen auch wirklich ausgestellt wurde: nöthig konnte es jedoch selten sein. Dann aber mufste es erst nach Herablassung der Aulaia heraus gestellt werden, und zwar an den äufsersten Rand des Logeion, hart an die Stiege nach der Seite der Heimath hin.

In Stücken, wo die Handlung von Einem Tempel zu einem anderen überging, wie in den Eumeniden des Äschylos, mufste die Verwandelung noch sehr erleichtert werden, indem es hier nicht leicht nöthig werden konnte, mehr als die Statuen und Akrotherien, das Giebelfeld, etwa noch die Verzierungen des Frieses und die Plutei umzuändern. Diese Theile mufsten daher jederzeit blofse Gemälde auf Holz oder Leinwand sein: denn auch jene Plutei, wenn sie nicht durch ein Gitter oder durch Teppiche ersezt wurden, waren doch wol stets mit Bildern geschmückt. Bei dem grofsen

Aufwand aber, den man an den tragischen Skenen zu zeigen liebte, kann man sich vorstellen, dafs dagegen die übrigen plastischen Theile, Statuen, Säulen, Altäre, Gefäfse u. a. nicht immer blofs von Holz gewesen sein mögen, sondern oft von edlerem Material; auch werden hierbei Vergoldungen nicht gespart worden sein.

In solchen Skenen nun that jenes gleich Eingangs angemerkte skenische Gesez sich mit vorzüglicher Deutlichkeit auch in dem Gemälde der Katablemen dar. Gebäude stehen seltener allein; sie haben gewöhnlich Verbindung mit mehr andern Wohnungen; auch sind sie überhaupt mehr als andere Gegenstände geeignet, die Heimath von der Ferne zu unterscheiden. In Skenen wilder Natur giebt es öfters gar keine eigentliche Heimath. Unmittelbar hinter der eigentlichen skenischen Wohnung enthielt das Gemälde die übrigen, jener Wohnung selbst noch zugehörigen Gegenstände, als Höfe mit ihren Gebäuden, Gärten oder Haine; darüber, aber nach der Seite der Heimath hin, zeigte sich gewöhnlich die dazu gehörige Stadt, die durch irgend ein ihr eigentümliches Heiligtum oder Denkmal sich auszeichnete; auf der anderen Seite breitete sich die ferne Landschaft aus, das Gestade, das Meer, wie es nun eben die Fabel heischte und die Lust des Malers geben wollte. Zuweilen zeigte diese Ferne auch einen Hafen oder Landungs-Plaz, den Zuschauern mehr rechts, wenn er der Heimath angehörte, ganz links, wenn er ihr fremd war. Bei jener grofsen Erhöhung des Horizontes ist nicht zu bezweifeln, dafs dies alles, wie mannigfaltig es auch ausfallen mochte, gar füglich in gebürender Abstufung, und mit aller erforderlichen Deutlichkeit entwickelt werden konnte [13]. Doch sei damit nicht gesagt, dafs diese Bilder jederzeit überschwänglich

13) Aber freilich mufs man dabei nicht an jener verächtlichen Meinung kleben, die uns einige neuere Kunstrichter von den prospectivischen Kenntnissen der Griechen haben beibringen wollen, auf das Zeugnifs von einigen schlechten Stubenmalereien, oder gar nach Producten der plastischen Kunst, die gescheiter Weise nie ernstlich Rücksicht auf Prospective konnte nehmen wollen. Eine solche Meinung wird schon gleich verdächtig, wenn man nur erwägt, wie vielerlei Gegenstände ein Gemälde der Skene darzustellen haben mochte, welches ohne prospectivische Entwickelung doch ganz verworren ausfallen mufste, und was dagegen von der Wirkung dieser Gemälde Männer des Altertums ausgesagt haben, denen man den Kunstsinn nicht absprechen kann. Wie wäre es überall glaublich, dafs eine so nahe liegende Kenntnifs unentwickelt und unbenuzt hätte bleiben mögen bei einem Volke, das in so viel tiefer verborgene Geheimnisse der Mathematik eingedrungen war. Selbst wenn man wirkliche Meisterwerke der Malerei vor Augen hätte, worin die prospectivische Richtigkeit vernachlässiget wäre, müfste man dennoch Bedenken tragen jene Folgerung daraus zu ziehen, indem es doch noch ganz was Andres ist, ob man eine solche Forderung da hintan sezte, wo sie vielleicht für minder wichtig erachtet werden konnte, oder ob man da, wo man sie als Haupt-Bedingung sich selbst gesezt hatte, sie nicht zu erfüllen verstand. Allein Landschaften, wie Philostratos ih-

reich gewesen; es haben sich wol auch in diesem Fache Maler gefunden, die ihr Verdienst darin sezten, das Müſsige zu vermeiden.

War die Skene ein Gezelt, wie Anfangs im Aias, so bestand es wol gewöhnlich, wie dort, aus drei gezimmerten Hütten, die vornehmste in der Mitte für den Heros, die andre auf der Heimaths-Seite für seine Knechte, gegen über die dritte für seine Wagen und Rosse. Die Voraussezung war, daſs sie in einem umpfählten Hofe standen; die Schwierigkeit für uns, ihre Anordnung auf der Skene uns vorzustellen, bestehet in der geringeren Höhe, sowohl der Hütten, als der Pfahlwände, in dem Fall, wo etwa die Hütten nicht unmittelbar an einander geschoben wurden. Doch liegt dies leztere Verfahren sehr nahe. Denn die mittlere muſste zwar jederzeit ihren Giebel zeigen, weil in dieser Seite sich die Thüre zu dem Vorzimmer befand; und wenn sie gleich auch so nicht leicht die Höhe erreichen konnte, daſs nicht wenigstens die obere Siz-Abtheilung des Theatron über dieselbe hinweggeschaut hätte, und man also hier wohl den Mangel an Tiefe hätte entdecken können, so glaube ich doch nicht, daſs es damit in diesem Falle grade allzu genau genommen zu werden brauchte: bei den anderen beiden Hütten aber war diese Stellung nicht so schlechthin nöthig. Diese konnten eben so füglich die Seite zeigen, an die mittlere unmittelbar angebauet sein und somit die ganze übrige Breite der Skene ausfüllen; und wenn sie vollends als Scheuren mit halbem Dache dicht an die Katablemen anschlossen, welches ihrer Bestimmung gar nicht widersprach, so brauchten sie im Ganzen nicht höher zu sein, als die stehenden Wände der mittleren Hütte. Wollte man dies nicht, so muſste man die Verpfählung, statt hinter den Hütten, zwischen denselben einschieben, und hinter ihnen Coulissen aufstel-

rer einige beschreibt, und wie sie der ernsthafte Plinius doch mit Wohlgefallen anführt, konnten ohne Prospective nur erbärmlich gerathen. Sie stammen aus einer weit späteren Epoche? Gut, aber ihren Ursprung haben sie doch höchst wahrscheinlich der Skene zu verdanken. Und woher denn die viel früheren Schriften über Prospective, die dem Altertume nicht abgeleugnet werden können? Schon des Äschylos Skenen-Maler Agatarchos hatte über diese Kunst geschrieben, durch welchen Umstand allein sein Name bis auf uns gekommen ist. Vitruvius berichtet es von ihm. Sogar Männer wie Demokritos und Anaxagoras, die keine Maler waren, hatten diese Materie behandelt, wenn also auch in anderen Absichten, so doch gewiſs mit aller mathematischen Strenge. Auch wir Neueren haben lange Zeit uns hierin mit weitschweifigen und mühsamen Methoden beholfen, und doch der Forderung genüget, bis endlich Desargues, und dann Lambert aus den Tiefen der Geometrie förderlichere Wege eröffneten. Selbst jenen Skenen-Maler, welchen Vitruvius wegen seiner abentheuerlichen Architekturen als den Veranlasser der närrischen Stubenmalerei anklagt, wovon Herculanum uns Beispiele aufbewahrt hat, den Apaturios von Alabanda, nennt er ausdrücklich einen vortrefflichen Prospectiven-Maler.

len, die die nächst dahinter liegenden Lager-Hütten darstellten, deren weitere Fortsezung dann die Katablemen zeigten. Immer gab es also mehr als eine mögliche Weise, diese Art von Skene zu Stande zu bringen, die ohnehin gar vieler Abwechselung eben nicht fähig war.

Zu diesen Skenen aber gehörte noch eine Vorrüstung, die jedoch nur gelegentlich, obwohl ziemlich häufig vorkam. Wenn beim Ein- und Austreten der Spielenden durch die Thüren der Skene sich diese je nach der Würde und Zahl der Personen mit einem oder beiden Flügeln öffneten, so schlossen sie sich gewöhnlich gleich wieder hinter ihnen, so daſs den Zuschauern keine Zeit blieb hinein zu blicken. Hierbei war es also hinlänglich, wenn das dahinter befindliche Zimmergerüste, wo es ja sichtbar werden konnte, mit dunklen Decken verhängt war. Oft hingegen kam es auch vor, daſs eine der Thüren, gemeiniglich die mittlere, mit Fleiſs ganz aufgeschlagen wurde und eine Zeitlang so verblieb, um einen Gegenstand, der im Eingang des Hauses aufgestellt war, dem Theatron zur Schau zu geben: dann aber muſste dies Innere des Hauses, was es nun auch bedeuten sollte, gleichfalls skenisch dargestellt sein. Freilich konnte bei der beträchtlichen Entfernung selbst des nächsten Zuschauers hier immer nicht viel darzustellen sein: öfter mochte ein geringer, schlicht umhangener Raum genügen. Auf jeden Fall war jedoch hierzu eine Vorrüstung vorhanden, die, sobald sie nöthig wurde, auf Rollen oder Rädern aus der Psalis hervor gegen die Schwelle der Skenen-Thüre angeschoben wurde, und hiervon den Namen Exostra führte.

Oft, wo die Skene einen fürstlichen Pallast darstellte, konnte eine andere Vorrüstung erforderlich sein, die aber zur äuſseren Skene gehörte. Nicht selten nehmlich erheischte die Fabel neben solcher Wohnung eine höhere Warte, von wo aus in die Ferne gespähet, auch wol ein Zeichen gegeben werden sollte. Diese muſste jederzeit ihren bestimmten Plaz ganz vorn am Eck des Proskenion auf der Seite der Heimath einnehmen, also vor der Gesinde-Wohnung; weil der Späher jenem skenischen Geseze zufolge von der Heimath in die Fremde hinaus schauen, und also diese Seite des Dromos vor sich haben sollte: auch muſste sie an Höhe die anderen Gegenstände der Skene mehr oder weniger übertreffen, je nach dem, was sie sonst noch vorstellen mochte. Hatte sie ihrer übrigen Beschaffenheit nach keine andere Bestimmung als die, zum Ausspähen zu dienen, in welchem Falle sie wol auch, als gelegentlich und in Eile errichtet, nur aus einem leichten Zimmerwerke bestehen durfte; so hieſs sie Skope, vom Schauen oder Spähen. Sollte sie aber auch dazu dienen, daſs man von ihr ein Feuer-Zeichen gäbe, wozu sie das Ansehn eines festeren Baues haben, und oben mit

einem Herde versehen sein mufste, dann bekam sie den Namen Phryktorion, und der Wächter, der das Zeichen gab, hiefs Phryktoros. In einer belagerten Stadt konnte es auch einer der Festungs-Thürme selbst sein der hier in die Skene herein trat, da er denn Pyrgos genannt wurde. Oder endlich mochte blofs das Eck einer Stadt-Mauer zum skenischen Zwecke hinreichen, und dieses führte den Namen Teichos. Für dies lezte war es hinreichend, wenn es etwa die obersten Sizreihen im Theatron an Höhe erreichte; jene Thürme aber mufsten der ganzen Höhe der Skenen-Fronte gleich kommen, auf dafs der Späher über die höchsten Gegenstände weg in die Ferne schauen konnte: sein Blick ging immer, entweder in die Ferne der Skene selbst hinein, oder auch längs dem Dromos nach der Fremde hin.

Jener kleine Altar, der immer vor der Wohnung des Heros aufgestellt war, sie mochte nun einen Pallast oder ein Gezelt vorstellen, fand in der Regel vor den Tempeln nicht Statt; forderte aber die Fabel an dieser Stelle das Bild der Gottheit, wie wir es in den Eumeniden finden, so war auch der Altar nöthig, nebst einem Opfertische, Theoris oder Thyoris genannt. Auch wird noch eines anderen Tisches erwähnt unter dem Namen Eileos, dessen Bestimmung war, dafs wenn etwa eine der skenischen Personen prophetisiren wollte, sie dann sich auf denselben stellete.

Auf diese Einrichtung der attischen Skene habe ich geglaubt mich etwas umständlicher einlassen zu müssen, da einige Einsicht hierin unumgänglich nöthig wird, so bald man sich eine klare Vorstellung vom ganzen Hergang jenes merkwürdigen dramatischen Spieles selbst verschaffen will. Übrigens ist es an sich begreiflich, dafs die alte Komödie, da sie auf demselben Plaze spielte, sich auch keiner anderen skenischen Vorrichtuugen bedienen konnte, als die ihr die Tragödie bereitet hatte; allein in dem Object der Skene konnte sie selten bei jener Einzelheit stehen bleiben, die die Tragödie behauptete. So wie sie sich recht im Gewirre des bürgerlichen Lebens herum tummelte, mufste vielmehr ihr skenisches Bedürfnifs die meiste Zeit auf zwei, mit unter auch wol auf drei verschiedene Wohnungen gehen; und aus demselben Grunde vertrug sie hierin sogar müfsige Ausfüllungen. Obschon wir von ihr nur Muster eines einzigen Dichters vor uns haben, so läfst sich doch aus ihrer allgemeinen Richtung mit Gewifsheit annehmen, dafs sie am häufigsten auf den Gegensaz von zwei Rollen angelegt war, wovon die eine stets die meist belachte war. Die zwei Wohnungen ihrer gewöhnlichsten Skenen nahmen demnach als Gegenstellungen die beiden Winkel des Proskenion ein: welchen Winkel jedes einnehmen sollte, hing zufolge des aufgestellten skenischen Gesezes von dem Charakter ihrer Rolle ab. Der Städter, oder die dem Ort der Skene zu-

nächst angehörige Rolle, wohnte nach der Seite der Heimath hin: auch die niedrigste, weil von der Tragödie her diese Seite schon durch die Gesinde-Wohnung die geringere geworden war; der Landmann, der Fremdling, der Gast, auch die minder niedrige Rolle, nach der Seite der Fremde hin. Die Mitte füllte in diesem Falle irgend ein müſsiges Gebäude aus. Wir finden angeführt, daſs unter jenen beiden Wohnungen die erstgenannte oft auch in Gestalt eines Schupfens oder ähnlichen Bauwerkes bis vorn an den Rand des Proskenion heraus gebauet wurde und dann ein Klision genannt wurde, dessen groſse Thorflügel aber hieſsen Klisiades. Ein Dichter Antipater hat ein Stück unter dem Namen Akestriai gegeben, worin dies Klision eine Werkstatt vorstellte, und eben so finden wir es in den Wolken des Aristophanes wieder, den kleinen Vorhof zu der ärmlichen Wohnung des Philosophen bildend. Auch wird es uns angegeben als aus bloſsen Vorhängen zusammen gesezt: welches jedoch schwerlich diesem Klision allein eigen war. An komische Skenen wurde nie so viel verwendet wie an tragische, und da bei den Griechen die bürgerlichen Häuser gemeinhin ganz schmucklos waren, so konnte die komische Bühne füglich noch manches mit solchen Vorhängen abfertigen. Allein häufig brauchte sie doch auch festere Massen. Denn wie ihre Skene aus zwei, und manchmal aus drei Häusern bestand, so konnte sie hinwiederum sich auch mit einem einzigen begnügen, und dies konnte ein öffentliches Gebäude darstellen; die Skene konnte hierin ganz nach der Art der Tragödie angeordnet sein, denn mit dieser lebte jene Komödie gewissermaſsen in offener Fehde und parodirte sie gern; sie konnte endlich auch wilde Natur-Gegenden brauchen. Dagegen muſste, schon der erwähnten Sparsamkeit wegen, sie Verwandelungen scheuen; und in der That finden wir unter den Stücken des Aristophanes keines, worin sich dergleichen kund thäte, obwohl die Handlung zuweilen weit genug herum schweift. Sich selbst parodirte sie eben so gern wie alles Andere, und liebte, muthwillig die Täuschung zu zerstören, die sie eben zu bezwecken geschienen. Wo der Schauspieler die Skene nicht zu bemerken sich stellte, oder für was Andres zu halten als sie grade darstellte, wurde das gleiche dem Zuschauer zugemuthet, und dieser fügte sich um so williger, je mehr er dabei zu lachen bekam. Diese Neigung offenbart sich auch in jenem possierlichen Gegenstück zur tragischen Exostra, welches sie fleiſsig angewendet zu haben scheint. Wie nehmlich die Exostra einen Blick in den Eingang des Pallastes gewährte, so gab ihn die komische Vorrüstung auch wol grade in den zweiten Stock des Hauses hinein, als in dem verschlossensten Theile desselben. Ein Eck des Hauses war mit seinen beiden Mauertheilen, und in Verbindung mit einem Ausschnitt des inneren Fuſsbodens, beweglich, so

dafs, wenn dieser Ausschnitt auf seinem Angelpfosten umgedreht wurde, man die inneren Seiten des Mauer-Eckes als die Wände einer Kammer zu sehen bekam und also in das Ober-Geschofs hinein blickte. Diese Vorrüstung hiefs Ekkyklema, weil die Eröffnung durch Umdrehen bewirkt wurde; und auf solche Weise hat in seinen Acharnern Aristophanes den Euripides studirend zur Schau gestellt.

Wir haben schon erinnert, dafs die Orchestra an sich unabänderlich dieselbe bleibend, ihre skenische Bedeutung erst durch ihre Beziehung auf die jedesmalige Skene gewann. Stellte diese einen Pallast dar, vor welchem dann das Logeion den Vorplaz oder gleichsam die Terrasse bildete; so wurde die Orchestra zu einem öffentlichen Plaze, darauf das Volk sich versammelte, seine Anliegenheiten dem Herrscher vorzutragen. Eben so war sie vor dem Gezelt des Heros der Versammlungsplaz seiner Kriegsleute. Vor einem Tempel war das Logeion der geweihte Raum unmittelbar vor demselben, die Orchestra aber der gröfsere ungeweihte Vorplàz innerhalb des Peribolos, und dieser wurde also gleichsam vertreten durch den Umkreis des Theatron selbst. Eben so verhielt es sich mit jeder anderen Skene, ohne dafs die Orchestra irgend einer besonders bezeichnenden Decoration bedurft hätte. Gegentheils konnte die früher beschriebene Architektonik an der Fronte des Logeion nicht mit jeglicher Skene bestehen. Das Bild einer Wildnifs, eines Feldlagers und dergleichen, oben auf eine ordentliche Säulenstellung zu errichten, wäre abentheuerlich ausgefallen. Zu Skenen, wie die im Prometheus, im Philoktetes, im Aias, im Kyklops, mufste sonder Zweifel das Logeion einen rohen Erd- oder Felsplan vorstellen, womit jene Säulenstellung mit ihren Statuen unverträglich war: ja selbst im Oidipus auf Kolonos ist es schwer zu glauben, dafs man sie geduldet haben werde. Dagegen aber war es ein leichtes, das Hyposkenion durch Decken zu verkleiden und umzubilden zu was man wollte. Bei den anderen, architektonischen Skenen konnte die eigentümliche Anordnung des Hyposkenion mit allem Fuge bestehen, sobald nur dessen Statuen, wo es etwa erfordert werden mochte, der Handlung entsprechend gewählt wurden, weshalb diese auch wandelbar sein mufsten. So mufsten in den Sieben vor Thebe sie jene vaterländischen Götter darstellen, die der Chor so wiederholt anruft. Im Ion des Euripides ist dagegen hier, und zwar mitten vor der Hauptstiege, das besungene Peplon ausgehängt.

Unter allen Umständen aber blieb es unerlafsliche Bedingung, dafs der Mittelpunct der Orchestra, oder ihres Schema, recht anschaulich bezeichnet sei: denn der Chorreigen, der dies Schema eben an Hand gegeben hatte, sollte es durch den Rundtanz immer wieder ausführen, und also sich concentrisch mit demselben bewegen. Darum

war nun hier ein Altar aufgerichtet (*e*), der in der Kunstsprache die Thymele genannt wurde; doch, wie dieser im Gegensaz zu dem Inneren der Skene, allgemein genommen nichts als den festen Punct des Draufsen angab, so konnte er auch in der Tragödie zuweilen was Andres als einen Altar vorstellen müssen: auch haben wir Beispiele vor uns, wo er zu einem Grabmal geworden [14]). In der alten Komödie diente er zugleich zur Kathedra, von wo herab die Parabasis an die Zuschauer vorgetragen wurde. In Hinsicht auf diese möglichen Nebenbestimmungen vertrug die Thymele schwerlich eine andere Gestaltung, als die einer pyramidalen Stufen-Erhöhung, worauf ein schlichter Opferstein stand, der nicht höher sein durfte, als dafs, wer die komische Parabasis abzuhalten hatte, ohne widerliche Anstrengung hinauf steigen konnte. Eine solche Altarform konnte erforderlichen Falls ohne Anstand auch für ein Grabmal gelten, sobald man nur auf den Stein noch irgend eine nähere Bezeichnung stellte [15]). Übrigens verstehet sich, dafs die Thymele nie mit dem Logeion von gleicher Höhe sein, aber auch schwerlich über ein Viertheil darunter bleiben durfte.

Über die übrigen skenischen Maschinerieen und Vorrichtungen können wir uns schon mehr in Kürze fassen. Aus der blofsen Angabe ihrer Zwecke und Stellungen leuchtet meist sogleich ihre Möglichkeit ein: klar aber ist an sich, dafs sie auf mehr als eine Weise zu Stande zu bringen waren, es demnach vielleicht überhaupt unmöglich, gewifs aber für uns überflüssig wäre, nach der wirklich vorgezogenen zu forschen. Alle skenischen

(*e*) Im Plane, *Tab. I*, ist das Centrum des Schema mit O bezeichnet, und der Altar mit aaaa; im Durchschnitt, *Tab. II.* ist jenes mit oo, dieser aber mit aca angedeutet. Es wird nicht klar, was den lezten Übersezer des Vitruvius, Rode, verleitet haben mag, für den Stand der Thymele ein statisches Centrum der Orchestra zu suchen, welches grade keiner ihrer Bestimmungen entsprochen haben würde.

14) In den Persern; in den Khoëphoren.

15) Die Schlacht-Opfer zu verbrennen, gab es überhaupt nach den drei Ordnungen der Gottheiten auch dreierlei Anstalten. Für die himmlischen Götter war es ein Bomos, der das Opfer-Feuer über die Erde empor hob; für die irdischen war eine Eschara, d. h. ein niedriger Feuerrost; für die unterirdischen aber wurde eine Grube gegraben. Der Bomos bestand gemeiniglich, erstlich aus einem erhöheten Plane, zu welchem Stiegen hinan führten. Hier wurden die Opferthiere geschlachtet. Auf demselben stand dann der Opferstein oder Feuerherd, den die Römer Ara nannten. Dieser Herd war nicht immer von beträchtlicher Höhe, noch auch immer von Stein. Pausanias erzählet, der obere Bomos zu Pisa habe nur aus Asche und Opfer-Blut bestanden; die Athenäer aber sollen in den Propyläen ihrer Akropolis die Gewohnheit gehabt haben, bei jeglichem Opfern einen neuen, sehr niedrigen Altar aus Erde zu errichten, der also weder einen eigenen Unterbau hatte, noch auch bestehend war.

skenischen Vorrichtungen aber sondern sich nach ihren verschiedenen Bestimmungen in drei Classen: denn hier sollten in die irdischen Erscheinungen die unterirdischen so gut wie die überirdischen oder himmlischen eingreifen können. Alles bisher beschriebene gehört zur Darstellung des irdischen Lebens; wogegen für die unterirdischen Erscheinungen nur die äuſserste Grenze des tieferen Plazes, ich meine der Orchestra, übrig blieb. Hier muſste es eine Region geben, die in dergleichen Fällen als ein für Menschen Unbetretbares, als die scheidende Grenze zwischen Ober- und Unterwelt gelten konnte. Nehmen wir nun am Grund-Schema das Zwölfeck, welches inmitten der Vierecke frei bleibt, als den Raum an, den der Chor mit seinen Stellungen und Tanz-Wendungen nicht leicht überschritt; so giebt die übrige Zone, unmittelbar unter den Füſsen der Zuschauer, jene verlangte Grenzscheide, wo die unterirdischen Wesen erscheinen durften, der Skene entgegen gestellt, nicht aber die Zuschauer bedrohend. Der Skene, als dem Mittelpunct des irdischen Lebens, grade gegen über befand sich demnach der Eingang aus der Unterwelt: mitten in der Grundmauer des Theatron, unter den dortigen Stiegen zu den vordersten Sizreihen, fand sich eine Thüre, zu welcher eine andere Stiege aus einem unteren Gewölbe hinauf führte (*f*). Dies hieſs die Charonische Stiege [16], und in ihr liegt die nähere Nöthigung zu der früher angegebenen Höhe jener Grundmauer. Von hier traten in der Regel die Schatten der Verstorbenen herauf, und wenn sie sonst nichts zu bestellen hatten, als sich mahnend oder drohend kund zu geben, durften sie die oben vorgeschriebene Zone nicht überschreiten. Der Verkehr der Unterwelt mit den Erdenkindern zeigte sich aber auf mannigfaltigere Weise. In den Persern des Äschylos z. B. erscheint der Schatten des Darios allerdings von hier aus, aber er schreitet sogleich weiter und besteigt sogar sein eigen Grabmal, welches die Thymele ist, der Chor aber hat sich indessen auf den anderen Halbkreis unter der Bühne zurück gezogen, die Gesichter gegen das Theatron gewandt. In der Hekabe des Euripides aber tritt der prologizirende Schatten des Polydoros aus dem Gezelt der Skene hervor, wo er die Mutter im Schlafe erschreckt hat, und entweicht vor ihr durch die Orchestra zur Charonischen Stiege hinunter [17].

(*f*) *Tab. I* und *II* ist diese Stelle mit B bezeichnet.

16) Χαρώνειοι κλίμακες.

17) Es ist wol die Meinung geäuſsert worden, auch dieser Schatten erscheine von der Charonischen Stiege her. Allein nach dem Text des Stückes selbst muſs er unstreitig von der Mutter her kommen, die im Zelte der Skene schläft. Er schreitet also von hier sogleich die Bühne hinab bis an die Thymele,

Auch auf solche Erscheinungen, die als augenblickliche Schrecknisse mit Plözlichkeit aufsteigen, und eben so wieder verschwinden sollten, ging die dramatische Forderung. Von der Charonischen Stiege her, hätte ein solch Schreckbild immer erst so weit in die Orchestra hinein schreiten müssen, daſs es von allen Zuschauern erkannt werden konnte, welches der geforderten Plözlichkeit zuwider gewesen wäre. Auf jenem Flecke selbst sollte es erstehen: und hierzu war also dort eine Öffnung im Fuſsboden angebracht (*g*), durch welches die Erscheinung unmittelbar aus der Erde empor getrieben wurde. Dies hieſs ein Anapiesma [18]); es versteht sich, daſs die Öffnung durch eine Fallthüre immer wieder zu schlieſsen sein muſste. Ein zweites Anapiesma wird uns noch angegeben, bestimmt zu Erscheinungen von Meer- oder Fluſsgöttern, und dergleichen mehr, die um eine Auflösung, oder eine Prophezeiung zu geben, oft auch wol als Prologizatoren, ihrer Natur gemäſs aus der Erde empor steigen sollten. Da diese, als irdische Gottheiten, den unterirdischen entgegen standen, so muſste auch darauf Bedacht genommen sein, daſs ihre Erscheinungen nicht mit jenen aus der Unterwelt vermengt würden. Charakter und Zweck dieser Art von Erscheinungen bestimmten also den Plaz für ihr Anapiesma auf dem Logeion, und zwar am äuſsersten Ende desselben nach der Seite der Fremde hin (*h*).

wo er den Prologos hält, und dann entweicht er durch die charonische Pforte in dem Augenblick, wie die Mutter hervor tritt.

(*g*) Im Grundriſs *Tab. I*, und im Durchschnitt *Tab. II*, ist die Öffnung dieses Anapiesma mit b bezeichnet. Hier muſste in der Erde ein Gewölbe sein, zu welchem man sowohl von dem Hyposkenion her durch einen Gang, q, als auch von der charonischen Stiege hinab muſste gelangen können.

18) Von ἀναπιέζω: in die Höhe drücken. Den einzig tauglichen Fleck zu diesem Anapiesma giebt Pollux zwar deutlich an, allein es scheint sich ein kleiner Schreibfehler in seinen Text eingeschlichen zu haben. Jezt geben seine Worte diese Bedeutung: „Es liegt bei (oder vor) den Stufen ἀναβαθμούς), von welchen die Erinnyen aufsteigen.“ Offenbar würde hiernach nur von der charonischen Stiege, und zwar ganz unnüzer Weise, ein zweiter Gebrauch nachgewiesen, die Bestimmung des Anapiesma aber fehlte ganz. Ich geschweige, daſs wenn Pollux dies wirklich gewollt hätte, er höchst wahrscheinlich bei dem früher gebrauchten Ausdruck, κλίμακες, geblieben wäre, statt es müſsiger Weise mit dem ἀναβαθμούς abzuwechseln. Gegentheils scheint mir dieses Wort mit Fleiſs gebraucht zu sein im Gegensaz zu den κλίμακες, um jene Stufen zu bezeichnen, die über die charonischen auf das Theatron hinauf führten, und daſs also die *particula relativa* im Singular stehen sollte, wonach die Stelle folgenden Sinn gewänne: „Das andre (Anapiesma) vor den Stufen (zum Theatron hinan) durch welches die Erinnyen empor steigen.“

(*h*) Im Grundriſs *Tab. I.* ist dasselbe mit p bezeichnet.

Es fanden noch zwei Vorrichtungen ihren Plaz in der Orchestra; in ihrer Bestimmung hielten sie die Mitte zwischen dem Irdischen und dem Unterirdischen, waren auch beweglich, so dafs sie nur aufgestellt wurden, wenn man sie nöthig hatte. Zuweilen mochte diese lyrische Tragödie Begebenheiten, die obwohl auf die Handlung bezüglich, doch nicht in den Kreis derselben hinein zu bringen waren, lieber grade zu als Gesichte vor die Augen stellen wollen: als erstlich entfernter Personen Untergang im Meere oder an wüsten Orten. Die Bedeutsamkeit erheischte, dafs dergleichen Erscheinungen gleichsam aufser allem Bereich gestellt seien; weshalb denn das Gerüst dazu seine Stelle in der unbetretenen Zone der Orchestra finden mufste, aber gleich abstehend von der Skene wie von der Charonischen Stiege, also gegen das Horn des Theatron auf der Seite der Fremde. Dies Gerüste hiefs Hemikyklion, weil es gleich einer Wiege auf halbkreisförmigen Gängen in eine schwankende Bewegung gesetzt werden konnte, wenn es das Wogen des Meeres nachahmen sollte. Übergehenkte Decken konnten es näher bezeichnen als Sandschelle, Klippe, oder das Meer selber, und in diesem lezten Falle mochte die Decke sich wol haben öffnen können, um den Schwimmer auftauchen, und wieder versinken zu lassen. Die Komödie wird dies Gerüste auch in anderen Beziehungen nicht unbenuzt gelassen haben. Zweitens sollten wol auch Heroën, die in der Schlacht umgekommen waren, auf ihrem Hingang zur Unterwelt sich zuvor noch den ihrigen offenbaren. Weil sie den Ort ihrer Bestimmung noch nicht erreicht haben sollten, so konnten sie auch nicht von der Charonischen Stiege her erscheinen, noch auch durch das Anapiesma; doch mufsten sie sich darstellen als unerreichbar den Lebenden, und schwebend in unbestimmtem Orte. Pollux giebt so wenig über die Stellung der hierzu bestimmten Gerüste, als über ihre Beschaffenheit Auskunft, und über ihre Anwendung eine wenig deutliche; er giebt aber ihrer zwei an: ein Stropheion, und ein Hemistropheion [19]. Einen Unterschied könnte man sich freilich wol denken, je nachdem die Erscheinung verharren und wol gar laut werden, oder nur einen plözlich vorüber gehenden Blick gewähren sollte; doch ist hiervon nicht einmal eine muthmafsliche Andeutung zu finden. Die Namen scheinen Vorrichtungen anzudeuten, die den Gegenstand so lange verhüllt hielten, bis er erscheinen sollte, dann aber ihn durch Umdrehung der Hülle offenbarten. Ihre Bestimmung aber erlaubt nicht, ihre Stelle anderswo zu suchen, als in demselben Umkreis, worin sich das Hemikyklion befand; und da sie in ihrer Bedeutung gegen dieses gehalten dem Heimischen näher tre-

19) Stropheion: der Wender, und Hemistropheion: der Halbwender.

ten, so dürfte man sie wol ihm grade gegen über gestellt vermuthen. Diese Stellung würde zugleich gewissermaſsen ihre Höhe bestimmen, in so fern sie dann nicht über die Grundmauer des Theatron empor reichen durften. In der Orchestra konnten einmal solcherlei Gerüste nirgend anders stehen, ohne den Bewegungen des Chores hinderlich zu werden; dort aber konnten sie bei ihrer sehr beschränkten Gröſse weder stören, noch auch sonderlich in die Augen fallen, so lange sie nicht spielten. Übrigens besitzen wir keine Tragödie mehr, die uns ein Beispiel darböte, weder von dem Gebrauch der Stropheien, noch des Hemikyklion, noch auch jenes Anapiesma für die Wassergötter.

Im völligsten Gegensaz mit dieser Classe, fanden nun alle Vorrichtungen zu den himmlischen Erscheinungen ihre Stelle oben auf dem Söller des Skenen-Gebäudes. Eine derselben hieſs vorzugsweise die Maschine [20]), vermuthlich weil sie weder im Baue, noch in der Behandlung sonderlich auffiel. Ihr Geschäft war, irgend eine Gottheit erscheinen zu machen, die durch bloſse Verkündigungen eine Auflösung geben sollte, ohne sich weiter in die Handlung selbst zu mischen, und deshalb auch nicht in den eigentlichen Schauplaz eintreten durfte, sondern schwebend in der Luft verblieb. Die Art der Erscheinung hatte den Ausdruck, *deus ex machina*, erzeugt, der auch auſser der Bühne gebräuchlich war. Pollux weiset uns diese Maschine nach „über der Skene gegen die linke Parodos hin“: also auf der Seite der Fremde. Hier aber muſs sie in dem vorspringenden Eck des Paraskenion gestanden haben (*i*), damit die Erscheinung sogleich Allen ohne Unterschied in die Augen fiele: den Zuschauern und den Schauspielern, auf der Bühne wie in der Orchestra. Sie muſste aber mit Plözlichkeit hervortreten, und dann in der Luft schwebend bleiben: mochte nun dies durch ein Druckwerk geschehen, oder durch ein Schwungwerk, oder durch ein solches, was beide Bewegungen in sich verband [21]). Der genannte Schriftsteller fügt hinzu, in der Komö-

20) *Μηχανή*: *machina.*

(*i*) Im Grundriſs *Tab. I.* das Eck F. 1.

21) Gleich nach Erwähnung der Flanken-Thüren am Proskenion und der Periakten folget beim Pollux dieser Saz:

„Denn von diesen (welches nur auf die Periakten bezogen werden kann) zeigte die rechter Hand (ist zu verstehen, der Skene) Alles, was von auswärts kam, die linker Hand aber was von der Stadt, und insbesondre vom Hafen her kam, und die Meergötter, und Alles, was für die Mechane zu schwer zu tragen geworden wäre.“

die führe diese Maschine den Namen Krade; doch schon die Veränderung des Namens giebt zu verstehen, daſs es weder dieselbe Maschine, noch auch in derselben Stellung war, wie in der Tragödie. Die alte Komödie mag wol nach ihrem sehr veränderlichen Bedürfniſs auch ihre Krade gar verschiedentlich construirt und wie sie sie grade brauchte, bald da, bald dort hin gestellt haben. Wenn in den Wolken des Aristophanes sich Sokrates in die Luft erhebt, welches gewiſs nicht auf groſse Höhe getrieben wurde; so geschah dies durch eine Krade, die mitten in seinem Höfchen stand und sicher nichts als eine Art von Wippgalgen, oder böse Sieben [22]) war.

Eine weit beträchtlichere Vorrüstung war das Theologeion oder Logeion der Götter. Es wurde gebraucht, wenn eine Handlung, die lediglich unter Göttern vorging, nicht auf Erden, sondern schwebend in der Luft als dem eigenen Wohnsiz der höheren Wesen, dargestellt werden sollte. Es war also diese Bühne eine Vorrichtung, die nur gelegentlich vorkam und vermuthlich die Gestalt eines Gewölkes hatte. Sie muſste demnach vom Söller aus über die Skene empor gehoben, auch wol nach Erfordernifs vor dem Bilde der Katablemen selbst herab gelassen, und so schwebend erhalten werden können. Wahrscheinlich ist noch, daſs sie auch die ganze Breite der Skene einnehmen konnte [23]). Von dem Gebrauch dieses Theologeion führet Pollux nur ein

Dieser ganze Saz wird verdächtig durch seine Verworrenheit. Die Periakten (aber nicht sie allein, sondern das Gesamte der Katablemen) können wohl die Gegend zeigen, nicht aber was von da her kommt. Aber vorzüglich die lezten Worte haben entweder sich ganz ungebürlich hier her verirrt, oder sie lassen sich doch eine Verwechselung zu Schulden kommen: denn was sie aussagen, kommt der Seite der Fremde zu. Sollen sie gelten, so kann es nur mit dieser Berichtigung geschehen: und dann würden sie andeuten, daſs auch stumme Erscheinungen in der Luft vorkamen, die in körperlicher Rundung für die Mechane zu schwer geworden wären, und die man daher sich begnügte, in bloſs gemalter Abbildung oben an den Periaktos an zu schieben: welches ich dahin gestellt lasse.

22) Es giebt eine Leseart, welche im Pollux, statt κράδη, κράδαιον sezet, von κραδαίνω, welches Zeitwort, passiv genommen, so viel bedeutet wie geschüttelt, hin und her geschwenkt werden, wanken, baumeln. Diese Bedeutung sagt unstreitig der Bestimmung des Werkzeuges näher zu, als der Name des Feigenbaumes.

23) Gedruckt habe ich zwar nirgend gelesen, wohl aber hin und wieder in Gesprächen vernommen, wie man dies Theologeion für eine feste, unwandelbar bestehende Bühne oben über das wirkliche Logeion hat erklären wollen, ungefähr so, wie sie Makartney bei den Chinesen fand; wobei man denn freilich nicht erwog, wie selten sie, nach dem was wir von jener Tragödie kennen, auf der attischen Schaubühne vorkommen konnte. Jene Balkenlöcher in den Flanken-Wänden einer sikelischen Bühne, deren wir schon früher Erwähnung gethan, hat man hierauf beziehen wollen; wonach also die Skene zweistöckig geworden wäre. Allein zu geschweigen der abentheuerlichen und kleinlichen Ansicht, die dadurch die untere Skene

Beispiel an aus der Psychostasia oder Seelen-Wägung des Äschylos; und weiter ist uns auch sonst keines bekannt geworden.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir auch des Krahnes (Geranos) erwähnen, der dazu gebraucht wurde, einen Körper plözlich durch die Lüfte zu entraffen, weil wir auch von dessen Anwendung nur beim Pollux ein Beispiel angeführt finden, und zwar aus derselben Psychostasia, wo Eos durch dieses Rüstzeug den Leichnam ihres Sohnes Memnon entrückt [24]). Hierzu bedurfte es eines beträchtlich langen Hebels mit einer herab zu lassenden Zangenklaue, womit es den Körper mit Zuverlässigkeit umfassen und durch die Luft fort schaffen konnte.

Die beträchtlichste und merkwürdigste Vorrichtung aber, wovon uns auch eine etwas deutlichere Vorstellung gegeben wird, sind die Aiorai: ein Hänge- oder Schwebe-Werk, durch welches die Luftfarten oder Flüge bewerkstelliget wurden. Hierzu wurde mitten über die ganze Länge des Dromos hin eine Bahn gespannt von wenigstens vier aus Tauen verbundenen Gurten, auf welcher die Luftbilder dahin fahren konnten. Dies aber erforderte, dafs an der äufseren Mauer, grade über den Eingängen des Dromos, oben starke Ständer-Balken aufgerichtet wurden, mit Wellen und Schwungrädern versehen, um die Gurte gehörig spannen zu können, die auch hoch genug sein mufsten, um der Bahn über der inneren Mauer die erforderliche Freiheit zu verschaffen. Wer einen Begriff von der Weise hat, wie über die römischen Schaupläze die grofsen Velabren ausgespannt wurden, der weifs was ich hier meine. In so beträchtlicher Höhe,

gewonnen hätte, die es doch im Geist der attischen Tragödie lag aufs grofsartigste auszubilden, so sagt ja Pollux ausdrücklich, dafs das Theologeion über der Skene schwebte; und das Beispiel, was er von dessen Gebrauche anführt, beweist deutlich, dafs es nicht immer vorkam: wie er es denn auch nicht unter den wesentlichen und bleibenden Bestandtheilen der Skene beschreibt.

24) Früher schon habe ich zu erkennen gegeben, dafs ich den Namen, Psychostasia, für den allgemeinen einer Trilogie halte, wie Orestia der Name derjenigen ist, die uns allein noch aufbewahrt worden. In einem einzigen Stücke die Handlung, von der Abwägung ihrer Schicksale, bis zum Kampfe Memnons mit dem Achilles und dem Falle des ersten auszudehnen, scheint mir ganz gegen den Geist der attischen Tragödie zu sein, voraus wie sie Äschylos behandelte. In der Vaticanischen Sammlung irdener Gefäfse befand sich eines, welches diese Psychostasia darstellte. Allein daraus, dafs auf der selbigen Seite dieses Gefäfses oben die Seelen-Wägung selbst, drunter aber der Kampf der beiden Heroën, gleichsam wie in Einem Gemälde dargestellt sind, wäre es ganz unrecht zu folgern, dafs auch beide Handlungen in einem und demselben Stücke vereinigt gewesen; vielmehr zeigen sie sich hier gleich wie Ursache und Folge, als Handlungen von zwei verschiedenen Momenten; und in der Voraussezung einer vollständigen Tetralogie möchte selbst das frazenhafte Bild auf der Rückseite des Gefäfses vielleicht erklärlicher werden, als ein Auftritt aus dem Drama satyrikon.

wie diese Bahn gespannt war, konnte sie nicht eben störend auffallen; ihrer Länge nach aber mufste sie, auch bei aller möglichen Spannung, immer eine merkliche Curbe bilden, die jedoch für eine Luftfart eben gar nicht unschicklich war. Was nun diese Bahn verfolgen sollte, fuhr darüber hin auf Rollen, die jene Gurte umfafsten, und konnte so vermöge zweier Seile nach Belieben vor- oder rückwärts gezogen, oder auch in seiner Fart angehalten werden; was dagegen sich von ihr herab lassen sollte, mufste an besonderen Seilen durch eben solche laufende Rollen unter derselben herab hängen und konnte gleichfalls vermöge jener Seile an den Ort seiner Bestimmung hin gelenkt werden. Zum Verständnifs im Allgemeinen wird dies wol hinreichen: von beiden Arten aber diese Vorrichtung anzuwenden, finden wir Beispiele im Prometheus des Äschylos, auf welche wir später zurück kommen werden.

Mit Zufälligkeiten der Witterung konnte die attische Scenerie, da sie im Freien spielte, sich weiter nicht befassen, eben so wenig mit den Tageszeiten, wenn gleich sie in der Handlung des Drama zuweilen bedingt waren: der Zuschauer mufste gutwillig sie so annehmen, wie sie ihm angekündigt wurden; ohnehin bestimmte die Tragödie ohne besondere Nöthigung nicht gern so genau die Zeit der Handlung. Noch weniger konnte es jener Scenerie einfallen die Finsternifs vorzustellen, welche nachzubilden sie gar keine Mittel besafs, und die in ihren Darstellungen nicht zu dulden gewesen wäre. Sie mufste und wollte sich immer ins volle Tageslicht stellen, bildete allenfalls lieber die Wirkungen der Finsternifs nach, als sie selbst. Nur jenes Meteor, welches im herrschenden Glauben als Zeichen und Warnung von den Göttern galt, war ihr von wesentlicher Bedeutung, und Bedürfnifs nachzubilden: ich meine Bliz und Donner; an Bedeutung aber gewannen diese grade bei heiterem Himmel. Sie nachzubilden hatte sie zwei Vorrichtungen. Die eine, zum Blizen, wurde Keraunoskopeion genannt und stand auf dem Skenen-Gebäude: rückwärts gestellt, damit sie selbst nicht in die Augen fiele, aber doch an sich so hoch, dafs der Lichtstral im ganzen Schauplaz bemerklich werden konnte, und wandelbar, weil der Bliz eine andere Bedeutung gewann, je nachdem er rechter oder linker Hand erschien. Die andre zum Donnern war unten in das Hyposkenion verborgen, wo ihr das hölzerne Logeion gewissermafsen zum Resonanzboden diente. Der Schall wurde gebildet vermöge aufgeblasener Schläuche, die Steine enthielten und so über grofse eherne, schildförmige Becken oder Schüsseln hin gewälzt wurden. Hierdurch konnte die gehörige Stärke der Schläge sowohl hervorgebracht werden, als auch die Näherung und Entfernung derselben.

Dies waren die Mittel der attischen Scenerie, so weit wir von ihnen Bericht

finden, und es ist kein Anschein da, dafs sie ihrer noch mehr gehabt hätte. Im Geiste jener dramatischen Dichtungen ist auch schwerlich ein Bedürfnifs zu erdenken, das nicht durch eine oder die andere dieser Vorrichtungen zu befriedigen gewesen wäre. Von dem Gebrauche der meisten geben uns aber vorzüglich die Stücke des Äschylos und des Aristophanes Beispiele. Zwar vermissen wir sie jezo bei dem Äschylos von fünf dieser Vorrichtungen, nehmlich vom Anapiesma im Logeión, vom Hemikyklion, den Stropheien, dem Theologeion und dem Geranos; allein von den lezten beiden führt uns aus seinen Werken doch Pollux noch Beispiele an, so dafs er hierin immer für uns die reichste Quelle bleibt; und vom Gebrauch des Hemikyklion möchten wir vielleicht beim Aristophanes ein, freilich etwas abweichendes, Beispiel finden, welches zu seiner Zeit näher beleuchtet werden wird.

V.

COSTUM.

Nachdem wir den Schauplaz und die Skene samt ihren übrigen Zurüstungen kennen gelernt, sei zunächst unsre Aufmerksamkeit auf das Costum der attischen Tragödie gerichtet, das heifst auf alles das, was sie zur anschaulichen Charakterisirung ihrer Rollen anwendete. Voraus können wir uns schon sagen, dafs sie vom Anfang her, der Grundanschauung aller Griechischen Kunst getreu, ihre Charaktere typisch und nach Classen gebildet und geordnet haben werde; und wie sehr auch in der Folge Liebe zur Abwechselung und Neues vorzubringen der Willkür Spielraum eröffnen mochte, so konnte doch das einmal festgesezte System nie mehr ganz abgeworfen werden. Gemeinhin nahm die Tragödie ihre Handlungen aus den anerkannten Mythen der Nation, die nächst den Göttern hauptsächlich die Heroën ihrer Stämme betrafen, welche als zum Herrschen geboren, in Schlachten und Abentheuern abgehärtet und stets in rascher Thätigkeit begriffen, schon an sich feste und wenig wandelbare Züge erwarten liefsen, und bei welchen bereits das Epos mehr Gewicht auf die allgemeine Vorzüglichkeit des Geschlechtes gelegt, die Individualität aber nur in wenigen, bedeutenden Zügen geschildert hatte. Hiernach konnte es dieser tragischen Bühne, wenigstens in ihren ernsteren Anfängen, nicht in den Sinn kommen, bei der Bezeichnung dieser Charaktere sich mit unbedeutenden Zufälligkeiten und Naturspielen zu befassen; doch blieb ihr immer neben der Auszeichnung des höheren Geschlechts auch der ideale Charakter der einzelen Person von Wichtigkeit. Denn freilich lag vor allem ihr daran, dafs bei dem ersten Eintritt einer Rolle der Zuschauer sogleich erkennen mochte, zu welcher Gattung sie gehöre,

sodann aber auch, daſs das Individuelle der Gestaltung nicht dem Namen widerspräche, unter welchem sie sich ankündigte: ja noch so manche andere Bedingung der Lage, in welcher sie auftrat, muſste an ihr erkannt werden können. Hieraus entsprangen für jene tragische Bühne diese drei Hauptbedürfnisse. Erstlich, der Maske, um in bestimmten und anerkannten Zügen den Charakter herzustellen: den Wechsel zarter Mienenspiele konnte sie entbehren. Mit all zu ängstlichen Titubationen, mit dem Gewirr sich kreuzender Neigungen und dem Kampf der Unentschlossenheit befaſste ursprünglich jene Tragödie sich eben nicht, sondern sie ging vielmehr aus auf entschiedenen Charakter und die rasche That mit ihren unausbleiblichen Folgen [1]; und als sie dort hinein verfiel, war die Maske schon eingeführt. Dann, einer bestimmten Kleidertracht, die jegliche Rolle nach Würde, Stand und der besonderen Lage, in welcher sie sich befinden sollte, bezeichnend unterschiede, und diese Tracht sollte zugleich der Feierlichkeit des lyrischen Spieles entsprechen, welches immer in einigem Maſse einen religiosen Anstrich behauptete. Endlich, indem schon der Mythos, nicht bloſs die Götter, sondern auch jenes Heroëngeschlecht aufgestellt hatte als Gestalten, die an Gröſse des Wuchses und an Schönheit den gemeinen Menschenschlag weit übertrafen, so muſste die Bühne, da sie diesen Unterschied materiell weder erzielen konnte, noch wollen durfte, doch gleichsam symbolisch eine solche Vorzüglichkeit anzudeuten besorgt sein [2].

1) Hierin stehet sie dem romantischen Schauspiel der Neueren schnurstraks entgegen: ich meine bei ihren ersten Dichtern, Äschylos und Sophokles: denn freilich weicht Euripides schon mehr zu uns herüber. Es scheint, unser Drama könne nicht umhin, ein groſses Gewicht auf die besonderste Individualität zu legen, und dies ist denn schon soweit gegangen, daſs sogar die Individualität des Schauspielers oft einen höheren Werth als jene der Rolle selbst behaupten konnte. Ich erinnere mich, mit ausgezeichnetem Beifall einen kahlköpfigen Hamlet auftreten gesehen zu haben, an welchem grade diese Kahlheit sehr bedeutsam gefunden wurde, ungeachtet im Stücke selbst die Rolle durch den Reichtum des Haupthaares bezeichnet wird. Um solchen Miſsständen auszuweichen, sollte unsre Bühne sich doch partielle Maskirungen angewöhnen, wie Göthe sie schon mit Erfolg in Weimar angewendet hat. Auf ganze Masken kann sie sich freilich nicht einlassen: dazu bleibt ihr das Mienenspiel immer zu wichtig.

2) Das Bedürfniſs zur Maske und zur Steigerung der Gestalten entsprang der attischen Bühne also keineswegs etwa aus den groſsen Dimensionen des Schauplazes, in welchem Falle ja auch die Komödie die lezte nie hätte entbehren können, während selbst die Tragödie sie nur bei wenig Rollen anwenden durfte. Die Schauspieler traten häufig den Zuschauern so nahe, daſs diese auch die geringsten Eigenheiten an ihnen muſsten unterscheiden können; aber selbst von der gröſsten Entfernung, von dem Logeion aus, blieben nicht nur die Gestalten, sondern selbst die Gesichtsbildungen, hinlänglich kenntlich: sonst hätten, nicht bloſs in Komödien, sondern auf der römischen Bühne sogar in der Tragödie, die Schauspieler nicht so oft ohne Maske auftreten können, wie zum Beispiel jener so berühmte Roscius, der dort das Mienenspiel zuerst in Ansehen gebracht zu haben scheint.

Ehe wir aber weiter gehen, mufs hier bemerkt werden, dafs in Hinsicht des Spieles sich der gesamte Tross der Schauspieler [3]) in zwei Gruppen schied. Zu der einen gehörten die eigentlichen Rollen der Handlung selbst, die als für sich selbständige Personen auftraten und handelten, mit ihren Zugehörigen und Gesinde. Davon, dafs unter ihnen die Hauptrolle sich immer als in der dargestellten Skene wohnend oder verweilend darstellte, wurden diese insgesamt Skeniker genannt. Die andere Gruppe bildete im Chore eine zusammenhaltende Gemeinheit, und ihr Spiel war in gröfserem Mafse melisch und orchestisch. Weil ihr Ort, die Orchestra, wie auch die ganz eigene Bewegung ihres Tanzes zum Mittelpuncte die Thymele hatten, die auch ihr Anführer selten verliefs, hiefsen diese, Thymeliker. Die Skeniker nun traten auf, als Gottheiten aller Art, als Heroën und Heroïnen, und als Leute die bei diesen einen Dienst bekleideten: Herolde, Boten, Kriegsleute und Knechte in irgend einem bestimmten Geschäfte; auch ist das stumme Geleit von Leibwachen und anderen Haussklaven hierher zu rechnen. Der Chor aber konnte bestehen: aus Gottheiten, doch nur einer untergeordneten Classe; aus Heroïnen; aus Kriegsleuten; aus Bürgern des Staates und endlich aus Sklavinnen, ganz oder zum Theile [4]). In seiner Gesamtheit konnte wol diesem Chore eine

3) Der Grieche nannte sie Hypokriten. Schauspielerinnen wurden nicht gestattet, sondern auch die weiblichen Rollen mit Subjecten männlichen Geschlechts besezt, welches meiner Überzeugung nach für die kunstgemäfse Darstellung ein Vortheil war. Auch wurde erst späterhin die Hypokrisis oder Kunst des Schauspielers zu einer eigenen Profession. Früher wurde das dramatische Personale jedesmal unter allen Bürgern und Einwohnern zusammen gesucht, und nicht nur Geringe, sondern auch bedeutendere Männer, liefsen sich wol hierzu bereitwillig finden: häufig übernahm der Dichter selbst eine Rolle, wie wir dies vom Aristophanes wissen, und vom Sophokles, der kein unangesehener Bürger sein konnte, da er ein Kriegesheer befehliget hat. Wie körperliche Übungen aller Art, und die Musik Hauptelemente der Erziehung bei diesem Volke waren, so dafs auch bei den minder sorgfältig erzogenen in diesen Dingen einiges Talent schon durch die Allgemeinheit des Beispiels nicht selten sein mufste; so konnte auch die Auswahl der Subjecte nicht zu sehr beschränkt sein.

4) Lezteres nehmlich, wenn der übrige Chor aus Heroïnen bestand. Denn kein Fürst, keine Fürstin noch Fürstenkind trat unbegleitet auf. War es also ein Chor von Fürstinnen oder Fürstentöchtern, so bestand der linke Flügel aus Mägden, die ihre Bedienung vorstellten; in jedem Chore aber mufsten die Sklavinnen, weil sie mitsprachen, den Charakter einer besseren und vorgezogenen Art behaupten: voraus wenn sie den ganzen Chor bildeten. Hier waren es häufigst Frauen edler Herkunft, die durch den Krieg in Knechtschaft gerathen waren: in dem Chor der Phönikerinnen beim Euripides sind es dem Dienst Apollons geweihte Jungfrauen. In Hinsicht des oben gesagten aber ist noch zu bemerken, dafs uns zwei Chöre von göttlichen Wesen vor liegen, beide beim Äschylos: nehmlich jener der Okeaniden im Prometheus, und der andere, der Eumeniden: beide weiblichen Geschlechts. Eben so finden wir wohl Chöre von fürstlichen Frauen, (die Danaïden beim Äschylos; die flehenden Fürstenmütter beim Euripides) und von Sklavinnen;

Hauptrolle in der Handlung zufallen: davon haben wir noch Beispiele vor uns [5]); nie aber konnte ihm die Entscheidung zu Theil werden: und mithin war die Gruppe der Thymeliker in jeglicher Hinsicht immer der anderen der Skeniker untergeordnet, welchen Charakter sie auch annehmen mochte, und mufste als solche sich auch dem Auge darstellen. Aus diesen Umständen aber gehet hervor, dafs es eigentlich nur die Götter und Heroën der Skene waren, die einer wirklichen künstlichen Erhöhung der Gestalt bedurften, und dafs, wenn diese von Wirkung bleiben sollte, alles was nicht zu denselben Geschlechtern gehörte, durchaus keinen Anspruch auf dieselbe machen durfte; wo die Rolle des Thymelikers hierin eine Auszeichnung vor den Gestalten gemeiner Menschen forderte, da konnte dieselbe, da er doch jenen untergeordnet bleiben mufste, nur durch Auswahl der Subjecte selbst erreicht werden, und wo gar keine gemeinen Menschen mit ins Spiel traten, da wurde auch diese Sorgfalt unnöthig [6]).

Nun konnte aber eine solche künstliche Erhöhung der Gestalt nicht ins Unbestimmte fortgesezt werden, sondern sie mufste sich in ziemlich engen Grenzen halten, wenn anders ein Schein von Wohlgestalt, und die Möglichkeit sich zu bewegen, noch beibehalten werden sollte. Sie wurde bewirkt, erstlich durch Vermehrung der Sohlen an der Beschuhung, die von Kork waren und deren nach Erfordernifs bis zu vier über einander gelegt wurden, jede eines Fingers Dicke, welches eine Erhöhung von etwa

aber keinen Chor von Fürsten, noch von männlichen Sklaven. Dafs Chöre von bürgerlichen Personen gleich gut aus beiden Geschlechtern gewählt werden konnten, wäre auch ohne Beispiele klar. Aber jenes kann gewifs nicht zufällig scheinen, sondern ist aus der Natur der Verhältnisse zu erklären, und ich glaube, dafs selten oder nie Tragödien vorkommen konnten, wo der Chor aus Heroën oder Knechten bestanden hätte. So wie der mächtige Heros, wo nicht etwa alle Skeniker Götter des höchsten Ranges waren, (aber selbst gegen diese zeigt ihn uns das Epos oft genug in thätlicher Widersezung) mit Anstand sich nicht wohl zu Hauf stellen kann, um in Unthätigkeit flehend oder klagend des Ausganges einer Handlung zu harren; so mufste andrerseits durch die Knechtschaft der Mann zu erniedrigt und ausgeartet erscheinen, um noch einer tragischen Theilnahme in dieser Gemeinschaft eines Chores für fähig geachtet zu werden: wogegen das Weib, von Natur schon in Unterwürfigkeit lebend, auch in der Knechtschaft noch Affecte der Anhänglichkeit im Busen hegen mag, und darum in dieser doppelt abhängigen Beziehung um so geschickter wird einen Chor zu bilden. Ein tragischer Chor von männlichen Sklaven müfste beim blofsen Eintritt schon den Eindruck einer niedrigen Meuterei erregt haben. Überhaupt sind die Weiber geneigter, in tragischen wie in komischeh Anlässen, Chor zu bilden.

5) Vorzüglich in den Eumeniden; aber auch noch in den Flehenden, sowohl des Äschylos als des Euripides.

6) So wie im Prometheus der Chor der Okeaniden mit der ganz gewöhnlichen Menschengröfse zufrieden sein konnte.

drei Zollen geben konnte, die eigentlich nur eine Erhebung des Standes über den Erdboden, aber keine eigentliche Vergröfserung der Gestalt selbst gewährte [7]). Dafs eine so starke Sohle nicht aus einem Stücke gemacht werden durfte, siehet jeder ein, indem sie doch immer einige Biegsamkeit behalten sollte. Die Tragödie hatte zur heroïschen Beschuhung vorzugsweise den geschnürten kretischen Jägerstiefel gewählt, der das Bein bis unter die Wade bekleidete und durch sein festes Anschliefsen eine raschere Bewegung, besonders bei so verstärkten Sohlen, allerdings in etwas erleichtern konnte. Derselbe hiefs Kothornos, und die Tragödie hatte sich ihn so zu eigen gemacht, dafs sein Name schon zur Bezeichnung eines tragisch gesteigerten Vortrags genügte. Dennoch war dies, selbst für Götter und Heroën, nicht ihre einzige und ausschliefsliche Beschuhung. Wenn uns mit Bestimmtheit gesagt wird, dafs zum Costum des tragischen Dionysos selbst der Kothurn unausbleiblich gefordert war, so folgt zwar, dafs derselbe mehr als irgend eine andere Beschuhung gebraucht wurde, und wir dürfen mit Sicherheit schliefsen, dafs insbesondere auch ein Hermes ihn nicht entbehren konnte. Aber wenn wir dennoch einen Heros mit dem blofsen Sandalon aufgeführt finden [8]), so haben wir um so weniger Grund anzunehmen, dafs für einen Zeus, einen Apollon, und dergleichen Gottheiten diese Art von Fufsbekleidung ausgeschlossen geblieben wäre. Die Verstärkung der Sohle selbst, am Sandalon so gut wie am Kothurn, wurde Embatos, gleichsam die tragische Stelze, genannt.

Eben so wichtig aber zur Vermehrung des äufserlichen Ansehens wurden sodann auch andere Vervollständigungen des Körperbaues. Freilich führte schon jene Erhebung des Standes dahin; aber auch ohne auf sie zu sehen, konnte überhaupt die Tragödie Mängel der Gestaltung nicht an einem Heros dulden, noch weniger an einem Gotte. Dürftig belegte Brust und Schultern, dünne Glieder, kurze Hände und Füfse, stumpfe Finger, stritten zu sehr gegen die herrschende Kunst-Idee. Auch erwähnet Pollux [9]) unter dem Namen, Kolpoma, eines Leibstückes, das unter dem Kleide angelegt wurde

7) Wie wenig bei langer Kleidung selbst die gröfste oben angegebene Verstärkung der Sohlen das Wohlverhältnifs der Gestalt zu stören vermochte, kann man an vielen antiquen Statuen erkennen, die mit den tragischen Sohlen dargestellt sind. Bei kurzer Kleidung wird auch die tragische Bühne sie nie so weit getrieben haben. Aber grade des würdigeren Standes wegen scheint die Plastik gern diese tragische Sohle gewählt zu haben.

8) Der Agamemnon beim Aschylos.

9) *Lib. IV. c.* 18.

und dazu diente, Brust, Schultern und Hüften zu vervollständigen; danach aber mufste es wol unumgänglich werden, auch die Gliedmafsen zu verstärken, in so fern ihr Bau in die Augen fiel. Bei weiblichen Rollen wurde ohnehin das Kolpoma unentbehrlich zur Herstellung des Busens; doch ohne dessen zu gedenken, berichtet der angeführte Schriftsteller vielmehr, die Atreuse, die Agamemnone, hätten es getragen: also solche Heroën, die, wo sie vorkamen, zu den gröfsten Gestalten gehörten, und die selten anders als in der Tracht des Friedens erschienen; denn wer in Kriegesrüstung auftrat, bedurfte dieser Hülfe nicht. Gleichfalls giebt er eine Handbekleidung an unter dem Namen, Ephaptis, die immer nicht entbehrlich war, indem wenigstens die Farbe der Hand der Gesichtsfarbe der Maske entsprechen sollte; der übrige Arm aber wurde nicht leicht in seiner Blöfse gezeigt, indem sich das tragische Costum die langen Ärmel zur Regel gemacht hatte, die am Handgelenk fest anschlossen, wodurch es sehr leicht wurde den Arm genügend zu vervollständigen. Dafs von dieser Ephaptis uns weiter nichts berichtet wird, als dafs sie an den Kriegern phönikisch roth, d. h. von der Farbe des Blutes waren, beweiset nicht, dafs sie als übergezogene Handschuhe galten; sie sollten wol auch hier nur die nakte Hand vorstellen, die wahrscheinlich als Zeichen des Kriegers wie in Blut getaucht erscheinen sollte. Hieraus folgt aber, dafs nun auch der Fufs, wo er etwa als nakt, nur mit dem Sandalon, erschien, gleichfalls nachbildend umkleidet werden mufste.

Der Kothurn war übrigens nicht nur den höheren Rollen männlichen Geschlechts eigen, sondern auch den weiblichen kam er mit eben so wenig Ausnahmen zu, und die gröfsere oder geringere Zahl der untergelegten Sohlen diente überall dazu, die Würde der verschiedenen Gestalten gebürend abzustufen. Er war selbst des Chores gewöhnliche Beschuhung, dessen künstlicheren und oft rascheren Tanzbewegungen er sehr angemessen war: nur konnte er auch dieser wegen, hier schon nie mehr als eine einfache Sohle haben, und diese durfte sogar nur selten von Kork sein. Es wird uns der weifse Kothurn als der eigentlich tragische angegeben, vielleicht weil er nur auf der Bühne gesehen wurde; dennoch ward er hier bei weitem nicht überall gebraucht, vielmehr können ihn wol selten andere als weibliche Rollen von dieser Farbe getragen haben: der rothe mufste weit herrschender sein, da, wie wir wissen, der Kothurn des tragischen Dionysos selbst purpurn war, bei dem Krieger aber phönikisch roth; und dem Chore war häufig keine dieser Farben anständig. Das niedrige Gesinde, die Sklaven, und die Sklavinnen die nicht zum Chore gehörten, durften dagegen nie im Kothurn erscheinen, sondern mufsten sich mit der blofsen Socke begnügen. Auch war kein Grund da, bei

dieserlei Figuren an der Gestalt zu besseren, außer was die Maske betrifft, und etwa die Hautfarbe. Ihr Charakter heischt keine veredelte Leibesbildung; Mängel konnten hier sogar bezeichnend werden.

Die Bekleidung selbst bestand im Allgemeinen aus einem Leibrock und einem Mantel oder Überwurf. Es wird aber wol hier das schicklichste sein, daſs wir uns vor Allem um das skenische Costum des Dionysos selber umsehen: denn als den eigentlichen Schuzgott des Schauplazes und der Spiele in demselben darf man erwarten, daſs die Tragödie ihn bedeutend und besonders festlich werde ausgestattet haben, und daſs sein Costum nicht ganz ohne Einfluſs auf das übrige werde geblieben sein. Nach dem was wir im Pollux hierüber finden, war aber dies Costum folgendes, welches unleugbar auf den Ausdruck jenes üppigen Taumels berechnet ist, der des Gottes Element war. Sein feiner, krokosfarbiger Leibrock, reich mit purpurnen Figuren und goldenen Sternchen schimmernd, war weit, und fiel in vielen Falten bis zur Erde hinab. Nach Frauenart war er hoch unter der Brust und den Achseln gegürtet, wodurch noch die Länge der frei fallenden Falten vermehrt wurde, und also die schwankende Weichlichkeit der Bewegungen um so bemerklicher machen muſste. Es gab eine weibliche Kleidung, die dieser nachgemacht war, und daher den Namen Dionnys beibehalten haben soll [10]. Weil der Gürtel so nahe unter den Achseln angelegt war, wie an den Pferden der Gurt hinter dem Bug liegt, war ihm der Name, Maschalister, zu eigen geworden; er war aber breit, von dunkelem Purpurroth, und reich mit Gold und Edelsteinen geschmückt. Die groſse Palla, worin er sich hüllte, war ebenfalls purpurn, so wie die goldgeschnürten Kothurne. Von dieser Tracht, die offenbar an den Orient erinnert, durfte das weichliche Verhalten freilich nicht auf den männlichen Heros übergehen; doch blieb für das Costum der Skene erstlich diese gelbe Farbe des Krokos immer ein Zeichen der Weichlichkeit; dann aber wird noch sehr wahrscheinlich, daſs sie, durchwirkt und verbrämt mit purpurnen Zierathen, auch die gewöhnlichste Farbe für den Leibrock der Herrscher blieb, deren Palla purpurn war. Ob der tragische Dionysos auch bärtig war, wird meines Wissens uns nirgend berichtet. Von der älteren Tragödie ist dies

10) Die Dionnys des Gottes, so wie sie uns Pollux beschreibt, ist ganz gleich der phrygischen bunten Bassaris, die ebenfalls als Kleid des Dionysos, und zwar besonders des indischen angegeben wird. Auf Vasengemälden finden wir den Gott häufig in solchem Kleide abgebildet, und jene schöne Statue im Museo pio Clementino, der man den Namen, Sardanapalos, am Saum der Palla eingegraben hat, stellt ihn ohne Zweifel auch in diesem Costume dar.

nicht unwahrscheinlich, da an ihrem Stifter eine entschiedene Neigung zum Altertümlichen anerkannt wird, und aufserdem der Bart, wo er statt finden konnte, der unbeweglichen Maske günstig war: in den Bassarai des Äschylos ist kaum zu glauben, dafs er anders erschienen sei. Allein der spätere Dionysos des Euripides hat schon nichts, was dahin deutete; vielmehr wird man hier eher auf das Bild eines unbärtigen Gottes geleitet.

Übrigens war der Leibrock, der im Griechischen Chiton heifst, von verschiedener Länge. Für die höheren Götter, für die Herrscher, für die Greise, reichte er bis zur Erde hinab, und wurde davon Chiton poderes genannt. Da die weiblichen Rollen mit Männern besezt wurden, so ward es schon dadurch der tragischen Bühne unumgänglich, diese immer mit dem langen Chiton zu bekleiden, und der kurze konnte hier nur als ein Überkleid gebraucht werden. Rollen aber, denen eine raschere Beweglichkeit eigen war: Jäger, Wanderer, jugendliche Heroën, denen die Herrschaft noch nicht zugefallen war; der Krieger, wenn er ungewaffnet erschien, trugen diesen kürzeren Chiton, der nur bis unter das Knie hinabreichte. Alle Leibröcke mufsten aber oben am Halse eng anschliefsen, weil auch dieser umkleidet wurde, wie wir an Abbildungen tragischer Masken erkennen, und das Ende dieser dünnen Umkleidung durch den Schlufs des Leibrockes bedeckt und festgehalten werden mufste: eben so mufste der Ephaptis wegen auch der lange Ärmel fest an das Handgelenk anschliefsen. Einige Gottheiten ausgenommen: wie Apollon, Athene, die wol in ganz weifsen langen Leibröcken auftraten, waren sie für die höheren Rollen, gemeinhin bunt durchwirkt, welches Poikilos hiefs. Das gewöhnlichste war eine breite Verbrämung um den unteren Saum, mit geschichtlichen Darstellungen aus Purpur gewirkt, welches schon für dieses Kleidungsstück eine hellere Farbe bedingte: weifs, oder gelb. Elektra in den Choëphoren erkennt das von ihr selbst gewirkte Kleid des Bruders an den Jagden in dieser Verbrämung. Geringere Verzierungen um den Hals und unten am Ärmel mochten auch von anderen Farben sein; oft aber war das ganze Kleid chrysopastos, d. h. durchaus mit feineren Goldzierathen durchwirkt [11]). Für Rollen des zweiten Ranges war der Rock unten wol auch blofs mit parallel laufenden Purpurstreifen verbrämt, wo er dann Symmetria genannt

11) Manche schöne Beispiele von solchen buntverzierten Gewanden bieten uns die Gemälde an den kalten irdenen Gefäfsen dar.

genannt wurde, (die senkrecht herablaufenden Streifen scheinen nicht mit zu dieser Benennung zu gehören) oder mit zackigen, flammenförmigen Besäzen, und dergleichen mehr.

Allein diesem Kleide der höheren Rollen, welches auch da, wo es nicht durch Reichtum und Glanz der Farben sich auszeichnen konnte, doch immer vor denen der untergeordneten Rollen eine eigene Feierlichkeit behaupten sollte, wird nun noch der besondere theatrale Beiname, Orthostadios, beigelegt. Daſs dieses Beiwort weiter nichts bezeichnen sollte, als den senkrechten Fall der Falten, ist gar nicht glaublich, da dies ein ganz unausbleiblicher Umstand an jeglichem Leibrocke ist und also keinen Grund zu einer besonderen Bezeichnung hergeben konnte. Es aus eben dieser Ansicht bloſs für einen ungegürteten Rock zu erklären, wie Einige gewollt haben, ist vollends unzulässig, da man bestimmt weiſs, daſs alle diese Personen grade auf eine ausgezeichnete Weise gegürtet waren, auch überhaupt, schon wegen des Kolpoma, nicht wohl ungegürtet bleiben konnten. Vielmehr bezeichnet ja dies Wort ein richtig, das heiſst, ein nach einer bestimmten Regel geflissentlich gefaltetes Kleid, worunter wol nichts anderes gedacht werden kann, als ein solches, welches bei einem ansehnlich weiten Umfang ringsum in ganz gleiche und flach geplättete Falten vom Halse an bis unten hinab gelegt war: und sonach würden wir auf jene gleichmäſsig gekniffte Faltung hingewiesen, wie wir sie an denjenigen halberhobenen Werken finden, die man früherhin als hetrurische Arbeiten ansah, jetzt aber für Werke der ältesten griechischen Kunst erklärt [12].

12) Über das Altertum eines Kunstwerkes zu entscheiden, wird oft unendlich schwer, um nicht zu sagen, unmöglich. Die Merkmale, die man aus der Manier der Arbeit nehmen möchte, müssen für sich allein häufig sehr miſslich werden, da die Unbeholfenheit hierin dem Verfall eben so eigen ist, wie dem rohen Anfang, und auch in der Zeit der Blüthe nicht lauter vortreffliche Künstler lebten. Man hat auch schon eingestanden, daſs manche dieser Werke auch wol spätere Nachbildungen jenes alten Stiles sein möchten. Allein wenn dies eingeräumt wird, und man andrerseits nicht leugnen kann, daſs die Tragödie in ihren ersten Einrichtungen vorzüglich die Vorbilder jenes ältesten Stiles vor Augen haben muſste, nicht nur weil er ihr leichter zu erreichen war, sondern auch weil er sich durch die Ehrwürdigkeit im Glauben empfahl; warum sollten dann diese späteren Nachahmungen nicht auch zuweilen einen Blick wieder auf die tragische Bühne haben hinwerfen können? Manche dieser Arbeiten führen gradezu auf eine solche Vermuthung, wenn man in ihnen die Figuren in zwei Reihen über einander geordnet sieht, wie Logeion und Orchestra, und dabei einige mit verstärkten tragischen Sohlen erblicket, die Andere daneben nicht haben. Und dann die vielen Gottheiten in den langen Feiergewanden, die sonst die plastische Kunst in kurzen Kleidern, oder ganz nakt zu bilden liebte. Eben jene platte und gleichmäſsige Faltung der Gewande ist durchaus nicht auf Rechnung einer Unbeholfenheit in der Kunst zu sezen, sondern es ist absichtliche Nachbildung eines bestimmten Geschmacks in der Kleidung. Dieser Geschmack scheint in den Morgenlanden einheimisch gewe-

Für die tragische Bühne gewährte sie unleugbare Vortheile. An Brust und Schultern glatt anliegend und in dieser Lage festgehalten durch die Leibbinde, die hiernach nie fehlen durfte, konnte das Kleid nicht die Stärke dieser Theile verdunkeln, die so absichtlich veranstaltet war; und die unteren freien Falten, die im ruhigen Stande dicht an den Gliedern zusammen fielen, vermehrten noch den Anschein sowohl dieser oberen Stärke, als auch der Länge des Wuchses, im Schreiten aber breiteten sie sich leicht, und unerwartet weit aus, welches wiederum einer kräftigen Bewegung günstig wurde. Hierzu kam die Feierlichkeit einer Tracht, die aus der angenommenen Ordnung nicht weichen konnte [13]), und nicht in Gefahr kam, Theile zu entblöfsen, die an sich nicht maskirt worden waren.

Der Gürtel war also bei dieser Tracht ganz unentbehrlich. Für die männlichen Rollen von höherer Würde, d. h. für die Heroën, wird einer angegeben, der ausdrücklich Persisch genannt wird, und welcher beschrieben wird als eine ungewöhnlich breite und in Falten gelegte Leibbinde von scharlachrothem Zeuge, die unten mit herabhängenden Franjen oder Trotteln besezt war. Bei Frauen verbietet der Busen eine so breite Umgürtung anzunehmen: das breiteste war hier wol immer nur ein einfacher Gürtel mit Spangen; auch ist nicht wohl zu glauben, dafs man Göttern die persische Leibbinde beigelegt habe, vielmehr scheint diesen ebenfalls nur ein glatter Gürtel von Purpur oder Gold zuzukommen. Neben dem gewöhnlichen Leibrocke aber wird für die höchste Frauenwürde, die Gattin des Fürsten, noch eines besonderen Kleides unter dem Namen, Syrma [14]), erwähnet, welcher es als ein auf der Erde nachschleppendes bezeich-

sen zu sein, und dort zur Würde und Feierlichkeit gehört zu haben. Nach den Beschreibungen zu urtheilen, scheinen in den Bildern von Schehelminar und Nakschirustan die Gewänder ziemlich in derselbigen Manier behandelt zu sein, und ich selbst besize ein artiges indisches Gemälde, einen Fürsten darstellend, der seinem Vezier einen Bericht abnimt: wo beide in langen weifsen Leibröcken erscheinen, die in ganz gleiche platte Falten gelegt sind, und dafs dies hier nicht auf Ungeschicklichkeit des Malers geschoben werden dürfe, beweisen zwei Eunuchen hinter dem Fürsten, deren lange farbige Röcke in runden Falten herabfallen. Erinnerungen an diese absichtliche Faltung der Gewande finden sich auch nicht selten in Vasengemälden, die überhaupt öfter Bezug auf die tragische Bühne haben möchten, als man bis jezt in ihnen hat erkennen wollen.

13) Nach Einer Sage soll Äschylos sein Costum den eleusinischen Hierophanten nachgeahmt haben; eine andere sagt grade das Umgekehrte. Wie dem auch sei, so liegt immer das gleiche Bedürfnifs zum Grunde. Bei ihren Ernst gebietenden Pompen lag auch diesen Hierophanten daran, dafs die Feiergewande nicht durch ihre Wandelbarkeit zu persönlichen Schönthuereien verleiteten, sondern in der gegebenen Ordnung unabänderlich verblieben.

14) Auch wol Syrtos, wie im Pollux gelesen wird.

net, wobei jedoch an keine lange Schleppe nach neuerer Art gedacht werden soll, sondern nur an ein so langes Kleid, dafs es in allen Bewegungen sich nie vom Fufsboden hebet. Das wesentlichere an demselben ist, dafs es ganz von kostbarem Purpur war, bis auf die Vorderärmel, die weifs waren. Es stellte also ein doppeltes Kleid vor, wovon das untere als ein weifses angenommen wurde, welches aber von dem oberen Prachtkleide bis auf die vorderen Ärmel ganz verdeckt ward. Ein zweites Beispiel des doppelten Leibrockes, bei Frauenrollen von untergeordneter Würde, giebt die Xystis, die nach dem Pollux wol nichts als ein kürzerer Chiton mit kurzen Ärmeln war, welcher über dem Chiton poderes angelegt wurde. Beispiele dieser Tracht finden sich häufig in den Werken der bildenden Künste, und im Schauplaz scheint sie am meisten bei Frauenchören gebraucht worden zu sein.

War aber jene geflissentliche Faltung des Kleides im tragischen Costum angenommen, wie wir denn in der That der Überzeugung sind, dafs die Benennung, Chiton orthostadios, nichts andres bezeichnet habe; so wird begreiflich, dafs eben weil es die feierliche Tracht der höchsten Würden war, keine untergeordnete Rolle in derselben auftreten durfte. An einem Chor von Bürgern, oder von Kriegern, wird der engere Chiton in seinen natürlichen runden Falten gefallen sein: eben so an gewöhnlichen Boten. Sklaven trugen ein kurzes Hemd, Himation genannt; nicht selten mochte es die Exomis sein, da Pollux auch diese unter den Trachten der Bühne nennet; dies ist ein Hemdchen, das nur an der rechten Seite einen kurzen Ärmel hatte, den linken Arm aber mit der Schulter blofs liefs. Noch kommt für das Sklavenvolk die Diphthera vor, welches ein Chiton aus Schaffellen ohne Ärmel war, welchen Wächter und Viehhüter trugen, die davon in beiden Geschlechtern Diphtheriten genannt werden. Es war ein Überkleid, da es besonders für Sklavinnen, allein nicht hinlänglich gedeckt hätte. Auch des Jägers gewöhnliche Tracht bestand in einem kurzen Himation und dem kleinen Reitermantel, beides von unscheinbaren Farben, wie Pollux an einem anderen Orte berichtet, wo er nicht mehr vom Costum der Tragödie handelt. Doch dieser konnte für einen Heros eine so unansehnliche Tracht nicht genügen; auch nennet jener Schriftsteller das tragische Jäger-Costum ein Dionysiakon, und läfst es aus einem kurzen phönikisch rothen Chiton bestehen mit einem kostbaren und bunten Umwurf statt des Mantels. Beim Philostratos erscheinen in der Schweinsjagd die edelen Jünglinge ebenfalls in kostbaren und schön gefärbten Leibröcken, und mit dem Reitermantel, da sie freilich sämtlich zu Pferde sind. Hiergegen nun hat der leichte bunte Umwurf des Pollux allerdings etwas spielendes, man möchte sagen, mädchenhaftes: so dafs Einem dabei

wol der Hippolytos des Euripides einfällt, der jungfräuliche Günstling der Artemis, den jener leichte Umwurf vielleicht auszeichnete. Über die ganz bewaffneten Heroën ist nichts besonderes zu erinnern nöthig. Wer aus den Gemälden auf den irdenen Gefäſsen der Alten sich der vielen und so auffallend verschiedenen Rüstungen erinnert, wird begreiflich finden, daſs die tragische Bühne einen solchen Reichtum der Abwechselung nicht werde unbenuzt gelassen haben: besonders willkommen muſsten ihr die Bewaffnungen sein, wo auch die Glieder beharnischt waren, vor allem aber muſste ihr der Helmschmuck wichtig sein, der die Gestalt nicht unbedeutend erhob, und jede drohende Kopfbewegung bemerklicher machte.

Von dem anderen Stücke der Kleidung, welches wir den Mantel oder Umwurf nennen können, kommen mehrere Verschiedenheiten vor. Die vornehmste Art war für die männlichen Rollen die Palla, ein vollständiger Mantel, der alle nöthige Weite hatte, um die ganze Gestalt einzuhüllen. Für die weiblichen Rollen war das Peplon dasselbige, nur daſs dieses häufig aus viel feinerem Gewebe, oft köstlich durchwirkt war, und als Zeichen der ehelichen Würde schleierförmig auf dem Kopfe befestiget wurde, während Jungfrauen ihn nur an den Schultern geheftet trugen. Diese beiden Hüllen kommen nur dem Stande der Freiheit zu, und zwar der männliche nur im Zustand des Friedens: auſser den höheren skenischen Rollen, konnten sie also nur noch in Chören von Bürgern vorkommen. Allein wenn es unleugbar eine Haupt-Neigung der tragischen Bühne war, Pracht und Farben-Glanz zu zeigen, so bediente sie sich ihrer gewiſs vorzüglich hier, um die höheren Rollen herrlich auszuzeichnen. Die fürstliche Gattin trug wie Here, die Göttin der Ehe, ihr mit goldenen Sternen oder Blumen besäetes feines Peplon auf dem Haupte hinter dem Diadema befestiget; dagegen hatte Apollon über dem langen weiſsen Chiton die goldene Palla [15]) mit glänzenden Spangen auf den Schultern geheftet; und auch der Jungfrau Pallas Athene müssen wir ein goldenes Peplon, eben so getragen, zuerkennen, wenn wir uns jener mit mythischen Bildern in Purpur durchwirkten goldenen Peplen erinnern, die ihr zu Athen dargebracht wurden, und von welcher Art auch jenes ist, welches im Jon des Euripides

15) Ovidius hat bestimmt den Apollon der tragischen Bühne im Sinne, wenn er (*Amor. Lib. I. v. 59.*) von ihm singt:

Ipse Deus vatum, palla spectabilis aurea,

und der gepriesene Apollo musagetes im Museo pio-clementino stellt uns unstreitig den Gott im Costum der Tragödie dar.

vor dem Tempel zur Schau ausgehenkt ist. Den Herrschern hingegen war, wie dem Zeus selbst, die purpurne Palla zugeeignet. Bekanntlich umfaſst der Name Purpur eine doppelte Stufenleiter von Farben, vom dunklen Veilchenblau bis zur Blässe der Fliederblüthe, und vom glühendsten Carminroth bis zur Rosenfarbe. Unter diesen waren die dunkleren und glühenden der fürstlichen Würde zugeeignet, und die bläulichen bezeichneten besonders das höhere Alter; die hellere Röthe gehörte der Jugend und der Liebe, vorzüglich dem weiblichen Geschlechte, die blaſs bläuliche aber war die mindst geschäzte Färbung. Die allerkostbarste, die fast wie schwarz erschien, konnte in den Costumen der Bühne schwerlich anders als höchstens zu glatten Verbrämungen verwendet werden.

Für die Krieger war die Chlaina, ein langer, viereckiger und zottiger Mantel. Er wird uns, wie die ganze Tracht des Kriegers, von phönikisch rother Farbe angegeben, unter welchem Namen gleichfalls alle Abstufungen in der Färbung begriffen wurden, die durch den Kermes erzielt wurden, vom dunklen ziegelroth bis zum Scharlach und Karmesin. Doch ist hier wol die rothe Farbe nur für den edelen Krieger zu verstehen; von dem gemeinen, dem die Chlaina im Lager auch zur Schlafdecke dienen muſste, ists glaublicher, daſs er sich mit der unscheinbaren der ungefärbten braunen Wolle begnügte.

Dann war die Chlamys ein kürzerer runder Mantel, der nur den halben Körper deckte, und dessen sich Reiter, Wagenführer, Jäger, Wanderer, und mithin auch die Herolde bedienten. Wie die Chlamys des Hermes sicher von Purpur war, so mag sie der Krieges-Herold zum kurzen weiſsen Chiton von Scharlach getragen haben.

Endlich war noch jener leichtere Umwurf, Chlanis genannt, dessen wir oben bei Gelegenheit des Jägers gedacht haben. Dieser kostbare und bunte Umwurf gleicht ganz dem Shawl der Morgenländer, wurde auch eben so, bald um die Schultern, bald um die Hüften geschlagen. Er ist der eigentümliche Umwurf der Jägerin Artemis, den jedoch auch die anderen leichteren Göttinnen, eine Iris, eine Hebe, die Okeaniden, Najaden u. s. w. zu haben pflegen: sogar den Ares findet man wol mit demselben dargestellt. Allein wenn auch im wirklichen Leben selbst, jene bequemen Weichlinge sich seiner bedienen mochten, welche der Römer beati nannte, so konnte ihn doch die Tragödie nur noch für die zarteste und beweglichste Jugend beider Geschlechter gebrauchen. Die Bakchanten, die Nymphen der Jagd, so wie im Drama satyrikon die Satyrn und Silene, hatten statt dessen die Nebris, welches das Fell war von einem Pardel, einem Reh, einer Gems oder einem Hirschkalbe: kriegerische Heroën, besonders Hera-

kles und Theseus, erschienen wol auch in der Löwenhaut. Selbst unter dem Gesinde wird den Diphtheriten eine Nebris von einem Schaf- oder Ziegenfell beigelegt.

Den Umwurf, dessen sich das Sklavenvolk bediente, wurde Enkomboma, oder auch Epiblema genannt. Für die männlichen Sklaven scheint dies nichts als ein geringes wollenes Tuch gewesen zu sein, welches sie um Brust und Schultern schlugen; bei dem weiblichen Geschlechte aber mufs wahrscheinlich unter dem Namen, Epiblema, auch jenes Doppeltuch verstanden werden, welches auf den Schultern zusammen geheftet, Rücken und Busen deckte, und wenn es unter der Brust durch den Gürtel zusammen gehalten wurde, einen Rock zuliefs, der nur von den Hüften herabfallend, den Oberleib übrigens unbekleidet liefs. Dieses nicht unzierliche Costum finden wir in alten Bilderwerken häufig wieder, oft selbst bei himmlischen Wesen, obwohl immer nur von einer untergeordneten Classe. Wandte es auch die tragische Bühne so an, so konnte dies doch nur mit dem vollständigen Chiton mit langen Ärmeln geschehen: so wie wir es eben beschrieben haben, konnte sie es der Arme wegen wol kaum einmal für Sklavinnen brauchen.

Noch ist ein sonderbarer Umwurf hier nicht zu vergessen, welchen die Tragödie nicht entbehren konnte, weil er den Propheten oder den von einer Gottheit Begeisterten bezeichnete. Derselbe wurde Agrenon genannt, und soll in einem weitläufig geknüpften Neze von dicken lockeren Fäden aus weifser Wolle bestanden haben. Vom Halse an umhüllte er den ganzen Leib, liefs aber durch die weiten Nezrauten das Unterkleid überall durchblicken.

So war das Costum der Tragödie beschaffen für die Rollen der eigenen Nation, und es konnte gewifs mit gleichem Rechte auch für manches verwandte Volk in Asien dienen. Wenn hingegen auch für den eigentlichen Barbar, den Thraker, den Perser so gut, wie für den Phryger, wohl der Chiton fast derselbige bleiben konnte, so mufsten dieselben doch meistentheils sich durch die langen Beinkleider unterscheiden, und durch die Kopfbedeckung. Der griechische Mann erschien gewöhnlich mit unbedecktem Haupte: er kannte nur den kriegerischen Helm, den Hut für den Wanderer und die Müze des Schiffers, die alle drei nur gelegentlich gebraucht wurden. Im Costum der Tragödie war von Hüten für Wandrer, Herolde und Jäger gewöhnlich nur der thessalische Petasos gebräuchlich, der bei niedrigem Bunde eine breitere Krämpe hatte, seltner der lakonische, um einen Wandrer etwa bestimmter als aus diesem Stamme anzukündigen: dieser war eher eine spizige Filzmüze mit geringer oder gar keiner Krämpe. Der thessalische Petasos aber konnte mit Bändern unter dem Kinne gebunden werden, war dies

jedoch gewöhnlich nur so lose, daſs der Wandrer, sobald er ihn nicht mehr auf dem Kopfe dulden wollte, ihn nur abzustreifen brauchte, da er ihm dann auf dem Rücken hing. Bekannt sind die symbolischen Flügel, die gewöhnlich dem Hermes auf dem Hute, wie an den Kothurnen beigegeben wurden. Das Diadema war nichts als eine Kopfbinde, dessen man sich gern bediente, um die Haare des Hinterhauptes in Ordnung zu erhalten, und bei den fürstlichen Personen kann es sich bloſs durch gröſsere Kostbarkeit unterschieden haben. Nur bei fürstlichen Frauen und den Göttinnen zeichnete sich das Diadema aus als einen bedeutenden Kopfschmuck, dessen Form jedermann kennt, den aber die Tragödie nicht unterlasssen haben wird, im gröſsten Glanze mit Perlen und Edelsteinen besezt zur Schau zu bringen. Die Mitra ist bei den Griechen gleichfalls nur eine Binde, deren sich die Frauen bedienten, das reiche Stirnhaar in Ordnung zu halten, und welche auch in das Costum der Tragödie gehörte, da sie dem Dionysos selber eigen war, den die Kunst vielleicht dadurch unter anderm auch als tanzende Chorführer bezeichnen wollte. Pollux erzählt uns, daſs auf der tragischen Bühne die alte Kinderwärterin eine solche Mitra von Schaffell trug. Häufig aber muſsten auch Kränze von Blumen oder Laub vorkommen, und wenn Apollon nicht leicht auftreten konnte ohne seinen Lorbeerkranz, noch Dionysos ohne einen von Epheulaub, so konnte nur die Frage sein, ob diese nicht hier, wie an den Bildnissen der Tempel, golden waren. Sonst erschienen Götter oft wol auch mit Stralenkronen. Dagegen nun zeichnete sich der Phryger, der Perser, der Thraker dadurch aus, daſs sie gemeinhin den Kopf bedeckt hatten. Bekannt genug ist die phrygische Müze, die durch die vorgedrückte Spize, das Nackenstück und die Ohren eine Ähnlichkeit mit dem Helme gewinnt [16]. Nach dem, wie die Tiara des Perser-Königs beschrieben wird, war sie nichts andres als der noch übliche Turban: eine Müze, um welche ein starker Bund von feinem baumwollenen, blau gestreiftem Zeuge gewunden war [17]. Die thrakische Kopfbedeckung jener Zeiten ist uns unbekannt geblieben.

16) In einer bekannten Gemme mit dem Profil eines Jünglings, den man Paris getauft hat, ist diese Tiara dicht mit Sternchen besäet, zeigt gleich wie einen Augenschirm, und ist auch im übrigen so glatt und wie von steiferem Stoffe gearbeitet, daſs fast unwillkürlich die Vergleichung mit einem ledernen, mit Nägeln beschlagenen Helm herbeigeführt wird.

17) Beim Pollux ist die Tiara des Persers so zweideutig zusammen gestellt mit der Kalyptra und der Parakalyptra, daſs man meinen sollte, es sei hier von drei verschiedenen Kopfbekleidungen die Rede. Mir ist jedoch die Vermuthung gekommen, daſs die beiden lezten Namen nur die Bestandtheile der erstge-

Wir kommen nunmehr auf die Masken zurück, die das physionomisch geforderte Antliz der Personen herstellen sollten, und eben deshalb nicht nur das Gesicht, sondern auch den übrigen Kopf und den Hals umkeideten, wie schon angezeigt worden ist. Denn der Haarwuchs, dessen Farbe und Anordnung, sind für die Physionomie und den ganzen Habitus zu bedeutend, als dafs die Bühne sie vernachlässigen durfte; und durch solche Vollständigkeit konnte auch für die Maske des Gesichtes selber mehr Wahrheit gewonnen werden. An dieser Gesichtsmaske aber mufsten, wie sich von selbst verstehet, Mund und Augen immer offen, das heifst eigentlich dnrchbrochen sein. Das Loch in den Augen aber war auf den Kreis der Sehe eingeschränkt, weil die Färbung des umgebenden Sternes zu bedeutend ist, als dafs sie aufgegeben werden durfte, auch wird sie bei mehreren Masken ausdrücklich angegeben. Inwendig war der Mund darauf eingerichtet, die Stimme zu verstärken; und sollte anders die Öffnung desselben diese Einrichtung nicht verrathen, noch die Miene ungebürlich verzerren, so durfte sie nie gröfser sein, als eben zur Intonation auf dem offensten Vocale erfordert wird. So zeigen sie uns auch die tragischen Masken, die an den Hörnern der Sarkophage angebracht zu sein pflegen, und die übertriebene Öffnung des Mundes, die wir in einigen herculanischen Wandgemälden finden, können hiergegen kein Zeugnifs abgeben. Sie mögen jenen Schildern nachgebildet sein, welche, wie erzählt wird, die Dichter über die Eingänge des Theaters aushenkten, um die Zuschauer zum voraus mit den vorkommenden Rollen bekannter zu machen; diese aber waren sicher keine Meisterarbeiten, auch mag es hierbei Sitte gewesen sein, die vorzüglich heftigen Rollen durch weiter aufgerissene Mäuler zu bezeichnen. So weit aufgesperrte Mäuler gehören eigentlicher den übertriebenen Masken der Neueren Komödie. Von den tragischen Masken wird dagegen überhaupt eine feste und etwas angestrengte Miene angegeben, wobei etwas zu scharf eingeschnittene Züge nicht eben nachtheilig werden konnten; und man ist also nicht grade nothgedrungen, sich dieselben als Werke der vollendetsten Kunst vorzustellen.

Gleich Eingangs dieses Abschnittes ist die Vorstellung als eine nothwendige angegeben worden, dafs die attische Tragödie ihre Masken und Costume nach Classen angeordnet

nannten Tiara bezeichnen sollen: nehmlich, Kalyptra, die Müze; und Parakalyptra, wofür vielleicht Perikalyptra zu lesen wäre, den Bund um derselben. Manche Perser und andere Barbaren, trugen vielleicht auch nur die Kalyptra ohne Bund.

geordnet habe. Bei dem Charakter der Mythen, die sie zu behandeln hatte, und bei der Art, in welcher sie sie behandelte, war es für sie ein Vortheil, auf solche Weise den Zuschauer sogleich, wenigstens im Allgemeinen, in Verständnifs mit sich zu sezen; und wer daran noch zweifeln möchte, der darf nur auf die Fabriknamen der Masken beim Pollux hingewiesen werden, die durchaus nicht Individuen, sondern nur ganzen Classen von Masken zukommen können [18]). Dafs er bei näherer Charakterisirung mancher Classe, diese oder jene besondere Maske als Typus vor Augen gehabt zu haben scheint, kann diese unsere Behauptung nicht aufheben. Nicht dafs darum eine und dieselbe Maske für mehrere verschiedene Rollen hätte dienen müssen: nicht nur sollte ein Agamemnon anders aussehen als ein Oidipus Basileus, u. s. w. sondern derselbe Heros forderte in jeder neuen Tragödie eine andere Maske, weil ihn jedes Stück in einer verschiedenen Lage darstellte. Allein dabei behielt doch jede Maske die allgemeinen Merkmale, die der ganzen Classe zugehörten. Dies offenbaret sich schon in der Gesichtsfarbe. Am Heros wird sie allgemein lebhaft geröthet angegeben: am Jünglinge

18) Auch ohne nähere Erklärungen, wird dies aus jenen Benennungen hervorleuchten, die nie von persönlichen Namen hergenommen, nicht einmal tragisch, sondern zuweilen sogar ganz lächerlich bezeichnend sind. Hier folgt eine kurze Liste derselben.

1. Für Männer. Μέλας ἀνήρ: der schwarze Mann: für die Herrscher. Σπαρτοπόλιος: der mit zerstreuten (ungeordneten) Haaren: für die im Unglück lebenden. Λευκὸς ἀνήρ: der weifse Mann: der Greis. Ξυρίας ἀνήρ: der geschorene Mann: dem der Bart abgeschoren ist, der Bequemlichkeit und Reinlichkeit halber. Dies sollte die äufserste Unbeholfenheit des Alters bezeichnen: ein Mittel Theilnahme zu erregen, von welchem nicht glaublich ist, dafs Äschylos sich je desselben bedient haben werde, schwerlich auch Sophokles, eher Euripides.

2. Für Jünglinge. Πάγχρηστος: der zu Allem taugliche. Ξανθὸς ἀνήρ: der gelbe Mann: der Blonde. Οὖλος: der Krauskopf. Ἁπαλός: der Zarte. Πιναρός: der Unsaubere, Vernachlässigte. Ὠχρός: der Bleiche, Verblichene. Σφηνοπώγων: der Spizbart: ist die Maske des Heroldes.

3. Für Frauen. Μεσόκουρος: die Frau mittleren Alters: die Gattin des Herrschers. Μεσόκουρος πρόςφατος: die frisch angeschnittene: die Neuvermählte. Κούριμος παρθένος: die geschorene (d. h. die mannbare) Jungfrau. Κόρη: das zarte Mädchen. Πολιὰ κατάκομος: die haarreiche Greisin, auch παράχρωμος: die Farblose genannt.

4. Für Sklaven. Ἀνάσιμος: der Stülpnasige: wird als Bote angeführt. Διφθερίας, und διφθερῖτις: der und die in Fellen gekleideten: der erste wird beschrieben als ein sorgenbeladener Wächter. Γραΐδιον ἐλεύθερον: die alte Freigelassene. Γραΐδιον οἰκετικόν: die alte Haussklavin: die Kinderwärterin. Οἰκετικὸν μεσόκουρον: die Haussklavin mittleren Alters.

Man mufs hierbei nur nicht aus der Acht lassen, dafs das Wörterbuch des Pollux, bestimmt dem Schüler in den Redekünsten bei jeder Gelegenheit die angemessenen Ausdrücke an Hand zu geben, überhaupt sich nicht viel auf besondere Persönlichkeiten einlassen konnte, sondern mehr sich an das Allgemeine des Standes, der Lage, des Geschäftes, der Umstände u. s. w. halten mufste.

klarer und so, daſs sich noch die Wangenröthe unterscheidet; am zarten Knaben ist auſser den blühenden Wangen die Haut weiſs: im reifen Mannsalter ist die dunklere Röthe mehr über das ganze Gesicht verbreitet. Das Alter ist blaſs, der Kummer bleichet; und da dieser gewöhnlich den Frauen anheim fällt, so erscheinen auf der tragischen Bühne nur die Neuvermählte, die in den Kummer des Hauses noch nicht ganz eingeweihet ist, und das ganz zarte Mädchen, dem er noch verborgen geblieben, in blühender Gesichtsfarbe. Was die physionomischen Züge betrifft, so ist nicht zu verkennen, daſs in der ganzen Anordnung der Maske, welche Melas aner genannt wird, eine Ähnlichkeit mit den Köpfen des Zeus vorherrschet; wie denn auch die tragische Maske der Here eine Mesokuros gewesen sein wird, u. s. w. Worin sich aber ganz unleugbar die Vertheilung der Masken in Classen offenbaret, das sind die verschiedenen Anordnungen des Haares. Zuerst unterscheidet schon die bloſse Farbe desselben die verschiedenen Alter und Geschlechter. Blondes Haar und blaue Augen sind der Jugend, wie dem weiblichen Geschlechte zugetheilt: jenes verdunkelt sich stufenweis, so wie die Person sich dem reiferen Alter nähert; daneben aber dient hierin die dunklere Farbe auch, die untergeordnete Rolle anzuzeigen. So ist der Panchrestos von bräunlichem Haare, als der ältere unter den Jünglingen, und als zweite Rolle. Das schwarzbraune Haar wird der vollen Reife des Alters beigelegt und der höchsten Würde: unter den Göttern ist dies das Haupthaar des Zeus und der Titane, während die jüngeren himmlischen Götter und die Göttinnen blond sind; den unterirdischen kommt danach das ganz schwarze zu, auch ist es nicht unwahrscheinlich, daſs Meer- und Fluſsgöttern grünliches Haar gegeben wurde. An den Sklaven deutet die Farbe des Haares wol die Nation an: die Maske des Anasimos scheint überhaupt einen Nordländer anzuzeigen, wogegen das greisende Haar des Diphtherias, der ein inländischer sein soll, ein ursprünglich braunes zu erkennen giebt.

Nicht minder bedeutend aber war die Ordnung wie sich das Haar legte: hierauf verwandte die tragische Bühne vielmehr eine ganz besondere Sorgfalt. Da auch der Hals umkleidet war, so bekam sie hier eine Zusammenfügung oder Nath möglichst zu verdecken und überhaupt zu verhindern, daſs bei Bewegungen des Kopfes jene Maskirung des Halses sich nicht auf eine widerliche Weise kund thäte. Der Nacken konnte also nie ganz bloſs gelassen werden, und wo das Haar sorgfältiger geordnet werden sollte, da konnte die Bühne schwerlich jene zierlichen Seitenlocken verschmähen, die wir, von den Ohren auf die Schultern herabfallend, an jenen schon angeführten Bildwerken, die für Werke des ältesten Stiles angenommen werden, so häufig wieder fin-

den und die leichtlich grade von jener Bühne entlehnt sein dürften [19]. Vorzüglich aber war ihr das Stirnhaar wichtig, indem sie darin ein Mittel fand, das Ansehn der Maske überhaupt zu erhöhen. An sich schon giebt ein reiches Stirnhaar eine Andeutung von gröſserer Energie oder Naturkraft, und diese muſste sich die Tragödie in verstärktem Grade zueignen [20]. An der Maske der höchsten männlichen Würde hob es sich mitten auf der Stirne und fiel dann mähnenförmig wieder zu beiden Seiten hinab. Dies war der eigentliche und ursprüngliche Onchos: verbunden mit dem in Fülle herabfallenden Nackenhaar und mit dem dichten, breiten Barte, gab er der ganzen Maske jene nach oben zugespizte Gestalt, die den Köpfen des Zeus eigen ist. Nach ihr wurde nun mit demselben Namen jede merkliche Erhebung des Stirnhaares belegt, die überall gesucht wurde, wo es darauf ankam, der Maske ein vornehmeres Ansehen zu geben. Bei dem Jüngling konnte dasselbe nur kurz sein, weil er beim Eintritt in dies Alter es abzuschneiden pflegte; allein nach der Würde der Rolle, hob es auf der Scheitel sich doch immer mehr oder weniger in stehenden Locken empor, und beim jungen Krieger konnte der Onchos sich noch merklicher darstellen, indem an den Schläfen die Haare, als wären sie vom Tragen des Helmes niedergedrückt, platt anliegend gehalten wurden. Den Frauen, die das Stirnhaar länger haben, war es gewöhnlich, sie oben zu scheiteln, und dann über die Schläfe hinunter zu nehmen und hinter den Ohren in die Kopfbinde einzubinden. Diesen welligen Kranz bildete die Bühne verstärkt nach, und auf solche Weise festgeheftet, daſs er auch bei heftigerer Bewegung nicht aus der Ordnung kommen konnte. Das bekannte halberhobene Werk, welches die Apotheosis des Homeros darstellet, zeigt uns die Tragödie selber so maskirt, doch sicher übertriebener, als es auf der Bühne statt hatte: denn diese wollte ihre Maske doch immer statt der Natur geben, das Bildwerk aber wollte sie grade gegen die anderen Figuren als Maske darstellen. So wie dieses Bildwerk den tragischen Haar-Aufsaz übertreibt, war es unmöglich noch ein Diadema darüber anzubringen, dessen die Tragödie doch nicht

19) *Ovid. Art. amat. lib. III. v.* 141 — 42.

Alterius crines humero jactentur utroque.

Talis es assumta, Phoebe canore, lyra.

Dies ist der Apollon der Tragödie.

20) Derselbe Dichter führt die Tragödie personificirt ein (*Amor. lib. III. v.* 31. 32.) und schildert sie so:

— et movit pictis innixa cothurnis

Densum caesarie terque quaterque caput.

entbehren konnte: vielmehr darf man dreist annehmen, dafs sie allen höheren Göttinnen, selbst einer Aphrodite das Diadem beilegte, wie es jene schon erwähnten ältesten Bildwerke thaten. Dies hiefs aber nun der weibliche Onchos, der ebenfalls sich nach der Würde der Personen abstufte. Auch die Jungfrauen pflegten beim Eintritt in das mannbare Alter sich die Stirnhaare abzuscheren, wenn gleich nicht ganz so freigebig wie die Jünglinge, so doch den vordersten Kreis. Dies gab für sie, (und ebenso für die Neuvermählte) eine Abweichung im Haarpuz, die vorn kurze Haare auf der Stirn niedergedrückt zeigte, und zu dieser Mädchenmaske gehörte noch ein Ring um den Oberarm, gleichsam als eine Anmeldung, dafs sie zu freien war. Daher blieb dieser Ring aus, und das kurze Stirnhaar zeigte sich wie vernachlässiget, sobald die Rolle erscheinen sollte als wenn sie, unter langwierigem Kummer erliegend, des Freiens nicht mehr gedächte.

Von der Bedeutsamkeit der Form des Bartes finden wir das leuchtendste Beispiel an der Maske, die Sphenopogon genannt wird, und dem Keryx oder Herolde gehört [21]). Scharfe, gleichsam abgehärtete Züge bei einer stark gerötheten Gesichtsfarbe; blondes Haar, das emporstrebend einen Onchos bildet, der vorn über stehet, als habe er vom vielen Gebrauch des Reisehutes diese Richtung angenommen; ein kraus zusammenhängender keilförmiger Bart, der vor dem Gesichte grade hervorspringt, und in dieser Form unleugbar den Ausdruck der Redseligkeit vermehren hilft: so wird uns diese Maske beschrieben. Aber grade so finden wir den Hermes dargestellt in jenen Bildwerken, an die wir in diesem Abschnitte schon mehrmals erinnert haben: mit demselbigen krausen, stark hervorspringenden Spizbarte und eben der Form des Onchos; dazu hat er noch das starke Nackenhaar aufgebunden, und die herabfallenden Locken hinter den Ohren, die in jenen Bildwerken überall wiederkehren. Sonach hätten wir auch den Hermes der Tragödie gefunden [22]); allein die Vergleichung reicht noch weiter. Wir erinnern uns, auf einer marmornen Vase auch den Odysseus mit einem sol-

21) Bei dem Pollux wird sie zwar aufgeführt als Maske des Boten (Angelos); allein wenn man sie mit der zweiten Botenmaske, Anasimos, vergleichet, so erhellet, dafs jene von einem würdigeren Range ist, als diese, die einen Sklaven anzeiget; und eine auffallende Ähnlichkeit, die bald nachgewiesen werden wird, nöthiget uns, sie dem Herolde (Keryx) beizumessen.

22) Den Götter-Herold der älteren, ernsteren Tragödie. Damit soll aber nicht geleugnet werden, dafs gelegentlich, besonders von den späteren Dichtern, auch wol jener andere unbärtige Gott der Kampfspiele mag auf die Bühne gebracht worden sein.

chen Spizbart vorgestellt gefunden zu haben, und es wird daher um so schwerer glaublich, daſs die tragische Bühne diese so treffende Charakterisirung sollte verschmäht haben. Wie die Kriegshaube, die die Kunst diesem betriebsamen und erfindungsreichen Heros beigelegt hat, ebenso leicht an die Haube des Hephaistos erinnert, wie an die Schiffermüze; so wäre wohl nichts so geeignet, die gewandte Beredsamkeit dieses fürstlichen Keryx zu bezeichnen, wie eben der spize Bart des Hermes: ja es wäre gar nicht wider den Geist dieser Bühne gewesen, in derselben Maske zu dem dunkelen Haupthaar den Bart blond zu wählen, um durch solche Buntheit die Verschlagenheit des Charakters anzudeuten.

Es ist an sich begreiflich, daſs in einem bürgerlichen Chore die Gesichtsbildung und Anordnung des Haares sich näher an die gewöhnliche Natur und Sitte hielt, als bei den höheren skenischen Rollen: wie denn hier auch der Chiton sicher nie so absichtlich gefaltet war, wie wir es für jene Rollen angegeben haben. Selbst der lange Chiton muſste im Chore doch immer kürzer sein als bei jenen hohen Rollen, sowohl des untergeordneten Ranges wegen, als auch weil der geregeltere Tanz desselben forderte, daſs die Füſse jederzeit sichtbar blieben. Ebenso wenig braucht erinnert zu werden, daſs im Drama satyrikon die skenischen Rollen gemeinhin sich wie in der Tragödie verhielten: nur der Chor zeichnete sich hier aus, der aus Satyrn und Silenen bestand. So wie der Gott und der Heros auf den hohen tragischen Sohlen einhertraten, so soll wenigstens eine Gattung dieses Chorvolkes auf wirklichen kleinen Stelzen gegangen sein, die zur Nachahmung des Bocksfuſses unter die Füſse gebunden wurden und in eine Gabel oder Klauenform ausgingen. Diese stellten demnach weder Silene, noch Satyrn, sondern Faune (Pane) vor: jene Vorrichtung unter den Füſsen muſste freilich zu hüpfenden Bewegungen nöthigen, wie denn der satyrische Tanz überhaupt als hüpfender Art angegeben wird. Allein die anderen beiden Gattungen schritten auf menschlichen Füſsen, und bildeten in der Regel den Chor, und troz der ausdrücklichen Anführung der orchestischen Faun-Stelzen können jene Masken nur gelegentlich, und seltener vorgekommen sein; ja eben jene Stelzen scheinen sie aus dem Chore auszuschlieſsen, und also könnten sie nur als Solo-Rollen aufgetreten sein. Gewiſs ist, daſs in dem einzigen auf uns gekommenen Drama satyrikon nur Satyrn und Silene vorkommen, und daneben ist zu bemerken, daſs beim Pollux auch nur Masken von Satyrn und Silenen, aber gar keine von Panen vorkommen. Wir dürfen also wol zuversichtlich annehmen, daſs hier der Chor immer nur aus jenen beiden Gattungen bestanden habe, wie schon der Name, Drama satyrikon zu vermuthen giebt. Von diesen beiden

Arten von Geschöpfen erscheinen die Satyrn als untergeordnet den Silenen, zu welchen auch jener fette Haupt-Begleiter des Dionysos gehört, der ihrer Aller Vater ist. Im Kyklops bestehet der Chor wol aus Satyrn, die beim ersten Eintritt die Stelle der Hirtenknechte vertreten, und die Koryphaien als Oberhirten scheinen Silene zu sein. Diese waren häufig bärtig, jene nie, dagegen aber meist gehörnt: den Schweif hatten beide Gattungen. Von ihrem Anzuge wird uns nur das Leibstück unter dem Namen, Chorlaios, beschrieben als eine eng anliegende Weste von braunem Leder, die eigentlich nur die Maske des Nakten war. Vieler Andern nicht zu erwähnen, zeiget besonders ein schön geformtes irdenes Gefäſs [23]) einen solchen Satyr sizend und die Flöte blasend, welcher unleugbar im Costum des Theaters dargestellt ist. Aus diesem Bilde aber ersehen wir, daſs zu dem Chorlaios noch Beinkleider gehörten, die eben so eng anlagen und bis an die Knöchel hinab gingen, und daſs beide Kleidungsstücke auch aus rauhen Fellen gemacht sein konnten: der Schweif ist an einem, gleichfalls rauhen Leibgurt befestiget. Hierzu kamen die dunkelbraunen Satyrmasken mit schwarzem oder mit greisem Haare, und mit beschmierten Backen.

Es konnten aber in der Tragödie so gut wie im Drama satyrikon auch Gestalten vorkommen, die von den gewöhnlichen weit abwichen. Pollux deutet schon dahin, indem er von solchen Lufterscheinungen spricht, die für die Mechane zu schwer werden konnten, welches übermäſsige Gröſse voraussezet. Die Beschreibung der Lyssa im rasenden Herakles, der Kyklops des Euripides, der Prometheus des Äschylos geben uns andere Beispiele solcher Gestaltungen: selbst seine berühmten Eumeniden können hierher gezogen werden. Doch von diesen lezteren zu reden werden wir späterhin Gelegenheit finden, und die Kuh Io im Prometheus kann nicht anders aufgetreten sein, als in der Gestalt einer ganz weiſs gekleideten Jungfrau mit kleinen Rindshörnern über der Stirn. Wäre es auch möglich gewesen, eine redende und singende Kuh in eigener Gestaltung, und mit der geforderten Beweglichkeit herzustellen, so hätten doch ihre heftigen Gebehrdungen vor der verfolgenden Bremse, wenn auch aufs natürlichste nachgeahmt, immer nur ein müſsiges Schauspiel der Neugierde gegeben, welches die tragische Stimmung zerstört, wo nicht gar Lachen erregt hätte; wogegen dieselben, in der Gestalt der schönen Jungfrau tanzend nachgebildet, zum bedeutenden und anmuthigen Kunstwerke wurden. Der Kyklops des Euripides muſste unstreitig das Maſs menschli-

23) Auf dem Kupfer, welches ich davon besize, wird es angegeben als zu einem Museo Mastrilli gehörig.

cher Gröſse merklich überschreiten, wenn der Heros Odysseus mit einem Schein von Recht erschrecken sollte. Wie scheuſslich auch dies einäugige Ungeheuer sonst noch ausgebildet sein mochte, so durfte doch der Heros nicht vor ihm erschrecken, wenn er nicht ein bedeutendes Übermaſs an Kraft und Körperlichkeit offenbarte. Doch da dies Wesen obenein noch zum Lachen plump und unbeholfen dargestellt ist, und in seiner thierischen Faulheit sich nur wenig Bewegung giebt, so wird die Möglichkeit wieder begreiflich, ein solches lächerliches Gespenst in genügender Gröſse herzustellen. Eine ähnliche Bewandniſs hat es mit dem ernsten Prometheus. Das ganze Spiel hindurch an der ausgedehnten öden Skene festgeschmiedet, so daſs er, die ausgestreckten Glieder angefesselt, und durch den Leib selbst fest genagelt, gar keiner Bewegung fähig ist, leuchtet es ein, daſs diese Gestalt die anderen Rollen an Gröſse übertreffen muſste, wenn sie nicht ihrer tragischen Würde verlustig gehen sollte. Allein eben diese Unbeweglichkeit, da auch die Paar Schritte, die er vor der Fesselung zu thun hat, keiner deutlichen Beurtheilung ausgesezt waren, machte es möglich, hier einiges über das gewöhnliche zu leisten, da noch sein Chiton poderes von der längsten Art, selbst die Füſse verhüllte. Auch der alte Okeanos, der auf dem vierfüſsigen Geflügel durch die Luft fährt, muſste von bedeutender Gröſse sein, sowohl als Verwandter des Prometheus, als auch noch weil der Glanz der umgebenden Luft die dunklere Gestalt immer um etwas wieder verkleinert. Dieser Okeanos aber muſste auf seinem Hippogryphen so sizen, daſs er das Gesicht dem Prometheus zuwendete und also den meisten Zuschauern beinahe nur den Rücken zeigte. So fährt er oben auf den Aiorai von der Seite der Fremde herein bis über die Mitte des Dromos, und nach der Unterredung wieder weiter zur Seite der Heimath hinaus. Da nun hierbei er selbst zu keinerlei Bewegung genöthiget ist, und auch seine Rede gar keine Gesticulation fordert; so konnte er ohne weiteres durch eine hohle Puppe dargestellt werden, in welcher der Sänger saſs, eben so wie sein Thier, worin doch sicher einer steckte, der die Flügel bewegte. Der Gebrauch der Puppen ist überall der attischen Tragödie nicht abzuleugnen. Nicht nur jede ausgestellte Leiche muſste eine solche sein; die lange Zeit hindurch, die sie oft ausgestellt blieben, hätte ein lebender Schauspieler sie nie so sicher vertreten können, und wozu diesen quälen, wenn auf anderem Wege der Zweck vollkommener erreicht wird? sondern aus eben dem Grunde muſsten auch alle plözlichen, stummen und unbeweglichen Erscheinungen, zum Beispiel aus den Anapiesmen und auf den Stropheien, durch bloſse Puppen dargestellt werden.

So weit glauben wir das Costum der attischen Tragödie uns mit einiger Klar-

heit vorstellen zu können. Was das Costum der alten Komödie betrifft, so erscheint es zum Theil der Tragödie abgeborgt, zum Theil aus dem wirklichen bürgerlichen Leben genommen, zum Theil endlich aus frazenhaften Gebilden bestehend, die nach allen Launen der Willkür gemodelt wurden. Doch da wir in diesem Fache nur Muster von dem einen Dichter besizen, der hierin fast in jedem seiner Stücke sich anders zeiget; so wird es wol schicklicher sein, die Art seiner Costume an seinen Werken selber besonders zu erörtern, welches wir uns zum Schlusse dieser Arbeit vorbehalten wollen.

VI.

V O R T R A G.

Es ist aufser allem Zweifel, dafs die attische Tragödie in der Aufführung durchaus gesungen und getanzt wurde. Schon jener fortlaufende Wechsel rhythmischer Formen in der Anordnung der Rede deutet uns dies an, wenn es auch sonst nicht so wiederholt und bestimmt berichtet würde. Überhaupt liegt es wol in der ursprünglichen Absicht aller Poësie, diese drei Elemente des Ausdrucks, nehmlich des Gedankens, des Affectes, und der Handlung, zu einem Gesamten zu verknüpfen, indem keines derselben für sich allein genommen die bezweckte Bedeutung in der ganzen Vollständigkeit zu erreichen vermöchte [1]). Die Griechen wenigstens haben sicherlich von Anbeginn her Gedicht, Gesang und Tanz in Verbindung gedacht als Eine Kunst, der sie auch den eigenen Namen, Musik, die Kunst der Muse, gaben. In dieser ihrer Grundansicht blieb es ihnen schon ganz fremd, ein Gedicht als nicht gesungen zu nehmen; vielmehr galt ihnen, den

1) In ihren ersten Anfängen bedurften diese Kunstzweige zu dringend ihrer gegenseitigen Erklärung: ohne Gesang wäre da die Dichtung zu nahe dem gemeinen Ausdruck geblieben, der selbst noch höchst affectvoll und bildlich war; durch Tonspiel aber, oder Tanz für sich allein etwas Bedeutendes darzustellen, zeugt schon von grofsen Fortschritten in diesen Künsten. Bei Völkern, die wir noch auf einer solchen Stufe eigener Bildung angetroffen, wurden daher neben den Chören, die singen und tanzen, gewöhnlich auch einzele Personen gefunden, die in wunderlichem und buntem Schmuck, abweichend von der gemeinen Tracht des Volkes, auftraten und schwierigere Tanzstücke ausführten, die oft sogar der Tänzer selbst noch mit Gesang begleitete. Wo aber solche Spiele vorkommen, da darf man wol auch auf einen vorhandenen Mythos schliefsen, der nur von den Reisenden oft nicht beachtet worden, oft vielleicht unter dem Volke selbst wieder zu verloschen sein mochte, um ihm sobald auf die Spur kommen zu können.

Inhalt dichten und die Melodie dazu finden, gemeinhin für eine und dieselbe That; und zu jeder Äufserung, des Gedankens oder der Empfindung, schien ihnen die begleitende Geberde so wenig entbehrlich, dafs bald selbst der blofse Flötenbläser sich angewöhnte, sein Spiel mit einer Art von Orchema zu begleiten [2]). Auch ist es nur aus dieser Ansicht, dafs Simonides sagen konnte, der Tanz sei stumme Poësie, und die Poësie der ausgesprochene Tanz. In der früheren Zeit ward also bei diesem Volke jedes Gedicht zum wenigsten gesungen, viele aber zugleich mit Tanz begleitet, im Dienst ihrer Tempel wie bei anderen Anlässen [3]). Und überall möchte es schwer zu begreifen sein, wie nur der Mensch darauf hätte verfallen können, seine Gedanken, wie affectvoll und bildlich sie auch sein möchten, in so vielfach gebundene Formen zu zwängen, die, an sich melischer und orchestischer Art, mit dem Gedanken selbst sonst nichts zu thun haben; wenn ihn nicht jene ursprüngliche Absicht leitete, den Ton des Affectes und die Geberde der Handlung mit dem Worte des Gedankens zusammenstimmend zu verbinden. Wohl findet man frühe schon die Kunst der Töne für sich selbständig ausgeübt, oder den Tanz nur von Instrumentenspiel geleitet; aber Gedichte mufsten, wie gesagt, wenigstens gesungen werden, und sie blofs herzusagen, konnte nur die späteste Beschränkung der Schulgelehrtheit mit sich bringen.

Den Griechen besonders war die Vermählung der genannten Kunstzweige durch ihre Sprache selbst schon sehr nahe gelegt, worin das so deutliche Sylbenmafs, und die freie Betonung mächtige Aufforderungen zu Gesang und rhythmischer Bewegung ga-

2) Athenaios berichtet, der erste, der dies eingeführet, sei ein gewisser Andron aus Katanea gewesen, weshalb auch in jenen Zeiten dies Begleiten des Spieles mit entsprechenden tänzerischen Bewegungen des Leibes — σικελίζειν — genannt worden wäre.

3) Hyporchema (ὑπόρχημα) hiefs, so wie überhaupt jede Tanzmusik, so auch insbesondere jeder Gesang, der zu einem Tanze gedichtet und gesungen ward. Das *Etymologicum magnum* giebt ein solches Hyporchema an, welches um den Schlachtopfer-Altar ausgeführt wurde, während die Flamme das Opfer verzehrte; und der Rhetor Menander *(in prooemio)* sagt im Allgemeinen, das Hyporchema habe so wie der Paian zu dem Tempeldienst Apollons gehört. Dafs jedoch das im Etymologicum angeführte für alle Schlachtopfer gelten soll ohne Rücksicht auf den Gott, leuchtet von selbst ein. Darum aber waren nicht alle Hyporchemen gottesdienstliche Gesänge und Tänze: denn Athenaios *(Lib.* 14. *cap.* 7. *pag.* 630. D.*)* führet unter eben diesem Namen welche an, von lustigem und scherzhaftem Inhalt, deren Tanz dem Kordax sehr ähnlich gewesen. Wiederum aber war nicht aller Gesang, wozu getanzt wurde, darum Hyporchema; sondern nur der, welcher einem gegebenen Tanze untergelegt wurde. Wo der Tanz die Hauptsache war, dem das Lied nur als leitende Musik beigegeben war, da war dieses ein Hyporchema, nicht aber da, wo dem Gesange der Tanz als begleitende Geberde beigefügt wurde, wie in den dithyrambischen und dramatischen Spielen.

ben [4]). Die ältesten Muster, die wir von ihren Dichtungen kennen, die epischen Rhapsodien, wurden unstreitig gesungen [5]); die frühesten Lehrer der Tonkunst unter ihnen, deren Namen uns überliefert worden, waren sämtlich Dichter; es war nicht leere Redensart, wenn sie ihren poëtischen Vortrag Gesang nannten; und wenn selbst in den Werken, die sie späterhin in der Absicht dichteten, dafs sie nur gelesen werden sollten, sie doch noch jene rhythmischen Formen beobachteten, so war es weil sie immer noch wollten, dafs sie der Leser sich wenigstens als gesungen denken sollte. Es konnte dabei nicht ausbleiben, dafs die Geberden des Sängers mit dem Rhythmos des Vortrages in Übereinstimmung gebracht wurden, welches ein so kunstsinniges Volk alsbald dahin bringen mufste, auch freiere Tänze manchen Gesängen unterzulegen, wovon uns neben den Hyporchemen des Tempeldienstes noch die Chorreigen Beweise sind, deren Tanz immer was andres darstellen mufste, als was die Worte des Gesanges ausdrückten, wie in jenem epodischen Chore, von dessen Tanz-Symbol wir schon früher Erwähnung gethan haben. Überhaupt liebten die Griechen den Tanz und wendeten ihn gern an, bei lustigen wie bei feierlichen Gelegenheiten. Mimetisch hatten sie ihn nach allen Motiven des geselligen Lebens ausgebildet: sie hatten nicht nur kriegerische Tänze

4) Über diese Vorzüge der griechischen Sprache, die schon so vielseitig beleuchtet worden, hier ein mehreres zu sagen, wäre überflüssig. Allein um Mifsverstand zu vermeiden, mufs ich erinnern, dafs hier nur von freiem Gesang und Tanze die Rede sein kann: d. h. von einer Melodie, die für sich hinfliefsend die Empfindung im Ganzen ausdrückt, ohne sich an die Bedeutung der in dieser Empfindung geäufserten Gedanken zu fesseln; und von einem Tanze, der nicht diese Empfindungen und Gedanken selber nachgebildet, sondern eine ihnen zusprechende Handlung darstellet. So können auch symbolische Tänze durch Gesang begleitet werden. Wie leicht aber eine Sprache, in welcher Zeitwerth und Betonung der Sylben an ihrer logischen Bedeutung kleben, hierin zu müfsiger Gedankenmalerei verleite, haben wir Deutschen täglich Gelegenheit zu bemerken.

5) Wozu wäre auch sonst dem Rhapsoden die Begleitung der Lyra oder Kithara gewesen? Wahrscheinlich hat er sogar ein eigenes Costum gehabt. Doch scheinen einige Neuere anzunehmen, die Rhapsodien seien blofs hergesagt worden, offenbar verleitet durch einen mifsdeuteten Ausdruck, wie sie es denn auch von den Jamben annehmen, die den Gesungenen entgegen gestellt werden, wie bei Plutarchos in dem Dialog: περὶ Μουσικῆς. Dieser Schriftsteller sagt zwar von denselben, sie würden nur hergesagt, — λέγεσθαι —; allein er sezt hinzu, sie würden es — παρὰ τὴν κροῦσιν — mit einer Instrumentalbegleitung. Dies λέγεσθαι stehet also offenbar dem ᾄδεσθαι nur so entgegen, wie bei uns das Recitativ der Arie, nicht aber wie ein reines Hersagen. Und wenn derselbe Schriftsteller in eben dem Dialoge von Terpander aussagt, er habe auch Gedichte von Homeros (worunter gewifs die Rhapsodien verstanden werden müssen) in Musik gesezt, damit sie in den öffentlichen Kampfspielen abgesungen werden könnten; so beweiset dies, dafs sie ungesungen nicht öffentlich vorgetragen werden konnten, dafs aber die älteren Melodeme entweder verloren gegangen waren, oder nicht mehr befriedigten.

und Tänze der Liebe; sondern allerlei andere Beschäftigungen waren noch Gegenstände dieser Kunst geworden, wie unter andern das Ballspiel [6]). Dafs sie aber im Dienst der Tempel, aufser den symbolischen, auch ganz mimische Tänze hatten, wie sie die Dewataschi, oder Balhaderen in den Tempeln Indiens aufführen, davon kann uns das delphische Pythikon [7]) ein Zeugnifs geben, und in dem Tempel der Aphrodite am Isthmos, der sein förmliches Hetären-Institut hatte, mögen mancherlei mimische Tänze

6) Welches schon in der Odyssee als ein Tanz beschrieben wird. Den Ballspieltanz hatte auch Sophokles in seiner Nausikaa angebracht und sich persönlich darin hervorgethan. Eben so ein Tanz findet sich noch heut zu Tage bei den Einwohnern Siams; unter den Griechen aber gab es noch manche dieser Art.

7) Freilich wird dieser Pythikos nomos meist nur in Betracht des Flötenspiels angeführt, und darum auch oft Pythikon aulema genannt: dieses nehmlich mochte in seiner Art vor anderen kunstreich und schwierig sein. Allein schon aus der Aufzählung der Abtheilungen dieses Nomos, wonach er auch von nicht geringem Umfang sein mufste, leuchtet der mimische Charakter eines Tanzes unverkennbar hervor. Die erste Abtheilung, Peira genannt, hatte zum Inhalt die Durchspähung des Ortes: das Forschen nach dem Lager des Drachen; die zweite hiefs Katakeleusmos, und enthielt das Aufreizen desselben zum Kampfe; die dritte, das Jambikon, umfafste den Kampf selbst; worauf das Spondaion folgte, worin das Unthier überwältigt wurde, und endlich schlofs die Katachoreusis, worin der Gott die Epinikia oder den Siegestanz tanzte. So giebt Pollux dies Spiel an *(Lib. IV. cap. 10. §. 5)*: Strabo etwas anders; doch ist seine Abweichung sowohl verdächtig, als auch an sich unbedeutend. Unter der Benennung, Jamboi kai Daktyloi, mag er das Spondaion mit dem Jambikon zusammengefafst haben, wie sie in der That zusammen gehören; und wenn seine Ampeira mit der Peira des Pollux übereinkommt, so hat er noch ein Präludium unter dem Namen Anakrusis angegeben, und dagegen die Katachoreusis vergessen, die als Schlufs doch nicht fehlen darf. Denn die Syringes, die Strabo zulezt anführt, können diesen Schlufs nicht bilden, da sie nichts anderes als der berühmte Adontismos selber sind, welches nothwendig in das Jambikon gehört, wo es auch Pollux hinweiset. Diese ganze Anordnung aber führt, wie gesagt, unwiderstehlich auf die Vorstellung eines mimischen Tanzes, darstellend den Kampf Apollons mit dem pythischen Drachen, welches ein Solo-Tanz sein mufste, wie das begleitende Flötenspiel gewifs auch nur ein Solo-Spiel auf der pythischen Flöte war, auf welcher das Tubenspiel und die Syringes im Jambikon, nur nachgeahmt wurden: und dies giebt nebenher noch einen Beweis, dafs dieser Nomos unmöglich auf der Kithara kann ausgeführt worden sein, wie der Franzose De Valois behaupten will, indem er sich eben auf den Strabo (9tes Buch) stüzet. Es ist leicht möglich, dafs unter demselben Namen eine Verwechselung vorgehet. Einmal gab es unstreitig einen Pythikos nomos für diejenige Flöte, die den gleichen Namen führte; und diesem kommt die Einrichtung zu, die Pollux angiebt, und mit welcher diejenige, die sich beim Strabo findet, gewifs einerlei ist. Dieser Nomos aber zeigt sich als eine unwandelbar festgesezte Composition, die sich folglich nicht zu einem Wettspiel um einen Preis eignet. Auch die blofsen Auleten und Kitharisten, die um den Preis stritten, pflegten immer neue Compositionen vorzutragen. Gab es pythische Wettspiele in der Tonkunst, wie ich glaube, so waren es wahrscheinlich kitharistische, wie sie Strabo angiebt; allein das berühmte Pythikon aulema war ein feststehendes Spiel für den Tempeldienst, welches darum doch ebenfalls zur Zeit der Kampfspiele aufgeführt werden mochte.

aufgeführt worden sein, die in mythischen Handlungen die Geschlechtstriebe darstellten. Überhaupt aber, wenn Gesang und Tanz in ihren Grundbegriffen betrachtet werden müssen als Ideale der Rede und der Körper-Bewegung, so galten sie nothwendig auch für die Sprache und Geberdung der Götter [8]).

War nun dies die Wurzel zu aller poëtischen Form, so mufste es auch am vollständigsten sich darstellen in jenen Dramen, die schon ihren Ursprung aus dem Spiele eines Chores gewonnen, und deren Grundidee am eigentlichsten dahin ging, Gedanken, Affect und Handlung in möglichster Gegenwärtigkeit zusammen zu stellen: vorzüglich aber in der Tragödie, wo noch die Hauptpersonen der Handlung immer Ideale, Götter und Heroën, waren. Sie vorzüglich mufste in Anspruch nehmen, was nur Melos und Orchesis darzubieten vermochten, um nach dem mannigfaltigen Wechsel des Darzustellenden, den Ausdruck der Empfindung und die Bewegung in gleich idealer Würde, Kraft und Eleganz mit den Gedanken zu behaupten. Daher schon in den Worten jener durchgehende Wechsel der poëtischen Formen: und so mufste auch diesem Äufseren nach dem Athenäer sein Drama als das erscheinen, was die Idee der Poësie am völligsten erschöpfte. Aber dieser vollendete Verein in der Darstellung ist entschwunden, und wer mag bestimmen, wie viel besondere Schönheiten in dieser Beziehung uns auch in den Worttexten, die uns noch erhalten sind, dadurch verborgen bleiben. Nähere anschauliche Kenntnifs haben wir weder von der Tonsezung der Griechen, noch von den Systemen ihrer Orchesis; durch die allgemeinen Andeutungen aber, die uns noch zerstreut aufbewahrt worden, können wir höchstens auf eine etwas hellere Ahndung davon geleitet werden.

In der Harmonie war das System, worauf in der Zeit, von welcher allein hier die Rede sein kann, sich alle Tonleitern der Griechen gründeten, dasjenige, welches das Pythagoreische genannt wurde, um es von dem späteren der Organiker zu unterscheiden [9]). Noch beim Platon ist von keinem anderen die Rede, obgleich schon damals

8) So wurden auch ihre Aussprüche, die Orakel, gesungen, wie dies schon ihre hexametrische Form beweiset. Pindaros aber nennet einmal den Apollon, Tänzer, und ein korinthischer Dichter soll eben so den Zeus als tanzend bezeichnet haben: ob in einem ernsten oder scherzhaften Gedichte, kann uns gleichgültig sein, sobald es nur als seine gewöhnliche Art gelten sollte.

9) Durch Pythagoras war es erst gründlich festgesezt worden. In seiner Schule aber wurden die Intervalle der Harmonie als rein mathematische Verhältnisse betrachtet. Als daher die andere Secte aufgestanden war, die die Töne materieller ansahen, in die Schäzung ihrer Gröfse undeutliche Eigenschaften des Klanges mit einmischten und dadurch die mathematischen Verhältnisse unsicher machten; so fing man an,

allerlei Abweichungen versucht worden waren, vorzüglich durch die Dithyrambiker; und selbst in dem Dialog des so viel späteren Plutarchos über Musik, ist nur dieses System berücksichtiget, weil er hauptsächlich nur von jenen älteren Musikern handelt. Der erste Lehrer, der uns aus der Secte der Organiker genannt wird, Aristoxenos, lebte erst zur Zeit des grofsen Alexander; viel früher also können diese Neuerungen wol kaum einen durchgreifenden Einflufs gewonnen haben. Jenes System aber war gegründet auf die Forderung einer unbedingt reinen Quarte: wird dieses Intervall in der Octave von vorn und von hinten genommen, so erhält man die Quinte, deren Abstand von der Quarte das Intervall eines Tones beträgt. Wäre es bewährt, was der Pater Martini [10]), doch wol nur von Europäern, behauptet, dafs nehmlich jeder nicht unterwiesene Mensch, der nur so viel Stimme hat, dafs er eine melische Reihe hervorzubringen vermag, sie, sobald er sie aus sich selbst bildet, und nicht nachahmt, stets auf die reine Quarte gründet; so wäre danach das Tonsystem der Griechen unmittelbar aus Anleitung unseres Stimmorgans selber entnommen. Jene drei Intervalle, der Quarte, Quinte und Octave (Diatessaron, Diapente, Diapason), waren, als die Grundbedingungen des Tonsystems überhaupt, streng gefordert und unabänderlich: Verschiedenheit in den Quarten oder Quinten wurde gar nicht angenommen. Sie hiefsen daher die festen Intervalle. Diejenigen hingegen, in welche ferner die Quarte zerlegt wurde, liefsen Verschiedenheiten der Verhältnisse zu, woraus dann die verschiedenen Tongeschlechter ent-

diese **Organiker** zu nennen, im Gegensaz mit den **Pythagoreern**, die man nun auch schlechthin **Harmoniker** nannte.

10) In seiner *Storia della Musica etc.* Ich sage, dieser Pater mag seine Bemerkung wol nur an Europäern gemacht, und dabei nicht auf Völker anderer Welttheile Rücksicht genommen haben: denn was z. B. **Lichtenstein** von dem Moduliren der unteren Afrikaner berichtet, zeigt freilich eine ganz verschiedene Anlage. Ihre Intervalle, wie sie jener Schriftsteller nur gleichnifsweise angiebt, scheinen auf ein System der Tonleiter zu führen, nach welchem die Octave zuerst in zwei Hälften getheilt wäre, wovon die tiefer liegende einer Quinte, die höhere einer Quarte näher käme. Sodann wäre wieder die Quinte so getheilt, dafs das tiefere Intervall eine Art von Terze gäbe, die Quarte aber in einem gleichen Verhältnisse, so dafs ihr tieferes Intervall sich zur ganzen Quarte verhielte, wie jene ungefähre Terze zur ganzen Quinte. In diesen gleichmäfsigen Verhältnissen, die aber gewaltige Fractionen geben, ist eben der melancholische Ausdruck ihrer Modulationen zu suchen: denn sie entspringen aus einem dunkelen Streben zur Terze hin, im Gegensaz mit der griechischen Tonleiter, die auf der Quarte beruhet. Dafs im Spiel jener Wilden vor jedem Tone der Grundton vorklinget, liegt freilich in der Eigenschaft ihres Monochordes, welches durch den Hauch zum Tönen gebracht wird. Doch bliebe noch nachzuforschen, ob sie nicht auch im Singen dasselbige beobachten: bei den so sehr gebrochenen Verhältnissen der Tonleiter möchte diese monotone Harmonik leicht ein Bedürfnifs sein.

standen. Sie wurden darum die wandelbaren Intervalle genannt; und weil nur aus dem Verhältniſs der Quarte zu dem nächst vor ihm befindlichen Tone, das Geschlecht am vernehmlichsten erkannt werden konnte, so hatte dieser den Namen des Charaktertons erhalten. Wenn man das Intervall, welches von der Quarte zur Quinte gegeben war und einen Ton beträgt, von der Quarte rückwärts zweimal wiederholte, so blieb bis zum Grundton noch das Intervall eines kleinen Halbtones übrig: denn was diesem zum ganzen Tone fehlte, war etwas gröſser. Dies war die ursprünglichste Eintheilung der Quarte, und gab das älteste Geschlecht, welches darum, weil es in seiner Octave drei ganze Töne hinter einander bot, Diatonon genannt wurde. Rückte man den Charakterton so weit zurück, daſs nun von den beiden Intervallen bis zum Grundtone jedes einen Halbton bildete; so erhielt man das zweite Geschlecht, welches den Namen, Chroma, erhielt. Lieſs man endlich den ursprünglichen Charakterton des Diatonon ganz aus, so daſs vom Halbton zur Quarte nur ein Intervall war, und theilte dagegen das Intervall von jenem zum Grundton in zwei, jedes zu einem Viertelton: so entstand das jüngste Geschlecht, welches die Griechen Enharmonie, auch wol schlechthin Harmonie nannten [11]). Bei diesen Verschiedenheiten der Tonleiter blieben jedoch die Griechen nicht stehen. Der Halbton, der in der ersten Theilung gefunden worden, gab wieder einen anderen gröſseren; diesem gemäſs nahm man auch eine Verschiedenheit unter den Vierteltönen an, und selbst unter den ganzen gewann man sie, indem man durch Rückung des Charaktertones den Ditonos ungleich theilte. Dies veranlaſste in den Geschlechtern selbst wieder Abweichungen, die man Chroen nannte [12]).

11) Das Intervall eines Vierteltones nennen die Griechen Diësis, das eines Halbtones, Hemitonos, das eines Tones, Tonos; ein Intervall von anderthalb Tönen heiſst Hemiditonos, von zwei, Ditonos, von drei, Tritonos. Nach der oben angegebenen Stellung der Quarten würde also die Folgereihe der Intervalle in der ganzen Octave folgende sein. Im Diatonon: Hemitonos; Tonos; Tonos; Tonos; Hemitonos; Tonos; Tonos. Im Chroma: Hemitonos; Hemitonos; Hemiditonos; Tonos; Hemitonos; Hemitonos; Hemiditonos. In der Enharmonie: Diësis; Diësis; Ditonos; Tonos; Diësis; Diësis; Ditonos. Übrigens ist diese Materie, wenigstens seit dem Bürette, so oft vor das Publicum gebracht worden, daſs wol kein Leser mehr ängstliche Citate der Quellen fordern wird. Jedermann kennt sie, und ich brauche nur im Allgemeinen anzuzeigen, daſs auſser den Musikern, wie sie Meibom gegeben hat, und Platon, Vitruvius, Plutarchos, ich keine weiter gekannt habe; wo ich aber etwa aus diesen was Anderes gewinnen sollte, als bisher geschehen, da werde ich die besondere Quelle nicht zu nennen unterlassen.

12) Die ursprüngliche Theilung des Diatonischen Geschlechts hieſs als Chroe, Syntonon, Gleichtonig; die aber aus der ungleichen Theilung des Ditonos innerhalb der Quarte entstand, hieſs Malakon, Weich. In jener fand man drei gleiche Töne hinter einander; in dieser drei ungleiche in dem Ver-

Aus dem Umstand, daſs in allen Theilungen dieses Tonsystems durchaus keine Terze zu finden war, die zum groſsen Dreiklang tauglich gewesen wäre, hat P. Martini unseres Ermessens unwiderleglich dargethan, daſs es den Griechen unmöglich werden muſste, einen Contrapunct oder eine figurirte Musik in einiger Ausdehnung durchzuführen, weil sie mit jedem Schritte auf unauflösliche Miſstönungen hätten stoſsen müssen; und daſs ihnen ein solches auch nicht in den Sinn gekommen, würde des Aristoteles Frage allein schon erweisen: „Warum singet man zusammen nur in dem selbigen Ton, oder auch im Diapason und höchstens im Disdiapason, nicht aber im Diapente und Diatessaron?" die nehmlich doch eben so vollkommene Consonanzen waren [13]. Das Zusammensingen bestand also bei den Griechen lediglich in Symphonie und Antiphonie: ersteres wenn die Stimmen eine und dieselbe Octave behaupteten, das andere wenn die eine um eine oder zwei Octaven von der anderen abstand; immer aber sangen sie Note um Note die gleiche Melodie. Wir Neueren nennen beides Unisono, in Beziehung auf den figurirten Saz, wo die Stimmen in harmonischen Accorden zu einander

hältniſs, 3: 5: 4, wovon der lezte das reine Intervall zwischen Quarte und Quinte war. Im Chroma hieſs die reine Leiter Toniaion, worin die beiden Hemitonien zusammen genommen einen reinen Ton bildeten und mithin bis zur Quarte noch ein richtiger Hemiditonos blieb; die anderen beiden Chroën hieſsen Malakon und Hemiolion, je nachdem man die Halbtöne nach dem kleineren oder nach dem gröſseren Verhältniſs wählte. Eben so muſste es in dem Enharmonischen Geschlechte zwei Chroën geben, je nachdem man den Hemitonos gleich oder ungleich theilte. Wenn Plutarchos von den früheren Schriftstellern über die Tonkunst berichtet, sie seien über das Chromatische Geschlecht uneins gewesen, Alle aber darin einverstanden, daſs es nur Ein Enharmonisches gäbe; so ist dies so zu verstehen, daſs so wie in dem lezten Geschlechte das Intervall vom Charakterton zum Diatessaron immer ein richtiger Hemiditonos blieb, und folglich auch das zum Grundton ein kleiner Hemitonos, der Charakter des Geschlechtes auch immer derselbe blieb, man mochte die Diësen theilen wie man wollte, deren Verschiedenheit ohnehin, wegen der Kleinheit dieser Intervalle, wenig vernehmlich war. Im Chromatischen Geschlecht dagegen wurden mit jeder Abweichung alle drei Intervalle innerhalb der Quarte, und mithin auch der Geschlechts-Charakter verändert.

13) Wenn ich mir einen alten griechischen Tonkünstler vorstelle, der eines unsrer vielstimmigen Stücke zu hören bekäme, so scheint mir, sein Urtheil müſste dahin ausfallen, es sei ein mühselig Bild von dem empörten Sturm dunkeler Triebe, durch Zwist der Töne dargestellt. Selbst wenn er zur Einsicht unsrer Harmonie und ihrer Gegensäze gelangt wäre, müſste er doch immer die klare Einfachheit im Bewuſstsein vermissen, die nach seiner Anschauung dem Menschen gebürte: immer würde er unsre Musik eine Kunst sprachloser Geschöpfe nennen: grade wie, wenn er dagegen uns ein Tonstück seiner Nation selber vortrüge, also ohne alle die Mängel, die unsre Unkunde hinein legen würde, unsre Tonkünstler den Saz doch immer kahl, ungelenk und bedeutungslos finden würden. In keiner Kunst nehmlich ist es so schwer, sich von dem Angewöhnten los zu machen, wie in der Musik.

der stimmend, jede ihr eigenes Melodema durchführen. Die einzige Stelle, wo jene nach den Grund-Accorden des Systems hätten aus einander gehen können, ist die Schlufsnote des Melodema. Dieses Verfahren scheint in der Natur des Gesanges selbst zu liegen: wir hören unsre Bauerdirnen, die im Einklang singen, gar häufig auf diese Weise schliefsen, und Forster bemerkte das nehmliche an den Gesängen der Südsee-Eiländer. Auch schliefset die berührte Frage des Aristoteles keinesweges einen solchen Schlufsfall aus; so dafs also, wenn es keine bestimmtere historische Instanz dagegen giebt, man ihn auch den Griechen nicht gänzlich absprechen dürfte. Auf eine kurze Reihe unbedeutender Articulationen, die in sich keine rhythmischen Verschiedenheiten enthielte, hätten sie eben so wol auch eine, obschon sehr beschränkte, Art von Canon bilden können: und in der That kommen in den tragischen Chören dergleichen Ausrufungen vor, bei welchen man ein solches Verfahren anzunehmen gewissermafsen sich genöthiget findet, wenn man ihnen nicht fast alle Wirkung absprechen will.

Obschon in diesem System die Harmonie sich ursprünglich aus dem Diapason, oder der Octave entwickelte, so war doch durch die Art ihrer Entwickelung die Quarte, oder das Diatessaron, eigentlich die Basis geworden zur Eintheilung der Tonleiter, indem erst durch diese die Quinte, oder das Diapente gefunden wurde: und die charakteristischen Intervalle, deren Verschiedenheiten die Geschlechter und Chroën hervorbrachten, lagen ebenfalls in dem Umfang desselben. Dieses also wurde im System für sich betrachtet, und in dieser Hinsicht Tetrachordon genannt: man sah die Tonleiter an als aus so viel Tetrachorden bestehend, und der Ton, der an zwei Tetrachorden fehlte um eine Octave zu bilden, galt nun als ein Zusaz, den man anfügen konnte, an welches derselben man wollte, da er auf jeglicher Stelle das geforderte Diapente gab. In der ursprünglichen Zerlegung des Diapason lag er zwischen beiden Tetrachorden, die dadurch eine getrennte Stellung gewannen. Sezte man diesem Diapason an jedem Ende noch ein Tetrachordon unmittelbar an, so erhielt man zwei Paar Tetrachorde, jedes in verbundener Stellung, wovon das tiefere, um die Octave zu vollenden, noch vor sich hinaus greifen mufste nach dem fehlenden Tone, das höhere aber rückwärts. Um nun die Tonleiter auf zwei volle Octaven auszudehnen, sezte die Schule der Pythagoreer noch einen Ton vor dem tiefsten Tetrachordon und nannte ihn von seiner Stellung, Proslambanomenos: sie bekam also dadurch zwei Diapasen, wovon eigentlich jedes seinen Proslambanomenos hatte; doch behielt nur der vorderste Ton diesen Namen, weil in der Mitte wieder ein Diapason gefafst werden konnte von getrennten Tetrachorden, wo jener Ton in die Mitte fiel. Dies war die Grundanordnung, welche jedoch nicht

unwandelbar war, wie wir im Verfolg ersehen werden. Schon den Umfang der Stimme schäzte man um ein Tetrachordon gröſser als zwei Diapasen, und dieses fügte man also in Verbundener Stellung an; der Ton der Trennung aber konnte früher oder später genommen werden, als er oben angegeben worden, welches für den Saz eines Tonstückes nicht gleichgültig blieb [14].

Nicht minder bedeutend für die Tonsezung war die Wahl des Diapason selber, das einer jeden abgeschlossenen melischen Stanze zum Grunde liegen muſste, auf verschiedenen Stufen der Tonleiter aber gewählt werden konnte. Der charakterisirende Unterschied dieser Diapasen in Hinsicht auf die Harmonie des Sazes lag in der Folgeordnung der Intervalle: hauptsächlich wie sich das Vorwärtsschreiten von der Tiefe zur Höhe zum Rückwärtsschreiten verhielt in Beziehung auf die Folge der Quarten und Quinten, und auf welchen Stufen der Leiter die Halbtöne zu finden waren [15]. Wohin man nun auch die Trennung der Tetrachorde verlegte, so waren doch immer nur sieben Diapasen auf der Leiter zu finden, die in diesen Hinsichten unter einander verschieden waren: die übrigen waren nur Wiederholungen einiger derselben auf höheren Stufen. Jene sieben aber, die man Schemen nannte [16], muſsten durch ihren eben angedeuteten Grundunterschied nothwendig auf den Charakter der Modulation einen wesentlichen Einfluſs gewinnen, und es bedeutete also mehr als den bloſsen Unterschied

14) Wenn, Beispiels halber, in der angegebenen Tonleiter die Seite der Höhe drei Tetrachorde in Verbundener Stellung bot, so war hier kein Diapason zu finden, und es konnte also, wenn man in dieser Region moduliren wollte, nöthig oder vortheilhaft werden, an einer der beiden Stellen den Trennungston einzuschieben.

15) Da die Tonleiter aus Tetrachorden zusammengesezt war, so galt der tiefste Ton des tiefsten Tetrachords auch für ihren Grundton, und der Proslambanomenos lag gleichsam auſserhalb der Leiter. Um also diesen Unterschied der Diapasen anschaulicher zu machen, so hatte zum Beispiel auf der angegebenen Tonleiter, da die Trennung zwischen den beiden Diapasen liegt, im diatonischen Syntonon, das Diapason des Grundtons seine Hemitonien in der ersten und in der vierten Stufe; durch Diatessaron und Diapente war dies Diapason so getheilt, daſs vorwärts jenes, rückwärts dieses vorangieng; und es bot zwei Quarten hinter einander, also in Verbindung. Das folgende Diapason hatte seine Hemitonien in der dritten und in der siebenten Stufe; vorwärts und rückwärts konnte man nach Belieben das Diatessaron vor dem Diapente gehen lassen oder umgekehrt; die zwei Quarten aber standen getrennt: u. s. w. eben so verschieden aber war auch die relative Lage der anderen Intervalle, Hemiditonos, Ditonos, Tritonos.

16) Später, als das vollständige System eingeführt war, welches alle Tropen in eine Leiter vereinigte, zählte man deren freilich funfzehn, worunter dennoch auch bloſse Wiederholungen vorkamen, die endlich Ptolemaios wieder ausmerzte. Nur muſs man dies nicht mit dem früheren Zustande verwechseln, wo auf den einfachen Leitern immer nur sieben wirklich verschiedene Schemen zu finden waren.

der Höhe, ob sie in den Hypatoïden, Mesoïden oder Netoïden spielte, das heiſst, ob ihr Diapason in der Tiefe, in der Mitte oder in der Höhe der Tonleiter lag. Daſs in einer Melodie entweder die vierte Note das Diatessaron, oder auch die fünfte das Diapente des Schema sein sollte, in welchem sie spielte; daſs, wenn im Vorschreiten von der Tiefe zur Höhe sich das Diatessaron eingefunden, im Rückgang zur Tiefe das Diapente zu nehmen sei; daſs, wenn man in der einen Richtung in Sprüngen fortgeschritten, man bald trachten solle, in der anderen stufenweise zurück zu gehen, und umgekehrt: dies waren Vorschriften, die nur dahin zielten, das Schema der Modulation unzweideutig heraus zu heben.

Eine andere Bewandniſs hat es mit dem, was die Griechen Tropos nennen. Obgleich dieser Ausdruck, seiner ursprünglichen Bedeutung [17]) nach, sich leicht zu Verwechselungen hingiebt, und auch nur zu häufig verwechselt wurde, vorzüglich mit dem Worte, Harmonie; so können wir ihn doch hier fürs erste nur in der engsten Bedeutung nehmen, die ihm die Musiker gaben. In dieser bezeichnet er schlechthin nur einen Grad der Stimmung, auf welche man die Tonleiter in Beziehung auf eine andere versezen wollte. Deren waren ursprünglich drei angenommen, die man durch Völkernamen deutlicher bezeichnete: Dorischer, Phrygischer, Lydischer Tropos. Dieselben standen um das Intervall eines Tonos aus einander, in der Folge von der Tiefe zur Höhe, wie sie eben genannt worden. Aber sehr bald kamen noch zwei Tropen hinzu, die zwischen jene eingeschoben wurden: nach der Tiefe hin der Jonische, oder Jastische; nach der Höhe der Aiolische. Jezt standen folglich die fünf Tropen, allgemein gesprochen, um ein Hemitonion aus einander; da jedoch die ursprünglichen drei unter sich ihren Abstand eines Tonos beibehielten, so muſsten die beiden eingeschobenen dem einen ihrer Nachbarn näher zu stehen kommen als dem andern, weil man den Tonos nie in gleiche Hemitonien zerlegte: welchem dieser Nachbarn? das ist uns unbekannt geblieben. Nach der Indication des chromatischen Toniaion müſste der jonische Tropos dem dorischen, der aiolische dem phrygischen näher gestanden haben. Mehr als diese fünf Tropen hat es aber schwerlich je gegeben: denn wo von mehreren die Rede zu sein scheint, da ist die schon gerügte Verwechselung des Ausdruckes zu ver-

17) Τρόπος: Gebrauch, Manier, Stil, Weise, oder der unterscheidende Charakter hierin. So sagt Plutarchos (Διάλ. π. Μουσ.) ἀρχαῖον τρόπον: alte Manier, alter Stil, Charakter der älteren Musik.

muthen [18]. Dafs nun diese Tropen an sich gar keine Bedeutung gewinnen können, leuchtet ohne weiteres ein. Ob zu einer gegebenen Melodie, in einem bestimmten Diapason einer angenommenen Tonleiter gesezt, diese um einen Ton oder Halbton höher oder tiefer gestimmt wird, ändert ihren Charakter im geringsten nicht. Sie können nur einen Werth erreichen, indem sie gegen einander gehalten werden, wie dies in den Übergängen der Fall ist, die auch in manchen Tonstücken, von gröfserem Umfang und wechselndem Inhalt, nicht nur von einem Schema in ein anderes nothwendig wurden, sondern auch von einem Tropos in einen andern, und sogar in andere Tongeschlechter ausgeführt wurden [19]. Wenn die Übergänge in andere Schemen und Tongeschlechter schon im voraus ihre Rechtfertigung in der charakteristischen Verschiedenheit derselben mit sich führten, so erzeugt sie sich der Übergang aus einem Tropos in den anderen durch die Accorde, die er hervorbringt an Stellen, wo sie sonst nicht zu finden waren, und dadurch, dafs der Ton des Affectes nun höher steigen, oder tiefer hinab sinken kann, als er vermocht hätte, wenn er in der gleichen Stimmung verblieben wäre. Überhaupt war die Lehre von den Übergängen nicht ohne bedeutende Schwierigkeiten für die Ausübung, indem zum Beispiel schon die stufenweise Folge der Halbtöne aus den beiden Tonleitern hinter einander die Harmonie in Verwirrung gebracht hätte: weshalb auch ein gut angebrachter und ausgeführter Übergang für kein geringes Verdienst galt.

18) Beim Platon ist von keinen anderen die Rede; später wohl. Allein die funfzehn Tropen der vollständigen Tonleiter sind offenbar nur Schemen einer und derselben Stimmung der Tonleiter: was wir Octavengattungen nennen: denen man die Namen der Tropen angepafst hat.

19) Im Vortrage der Bühne waren die Übergänge unentbehrlich; eben so aber, wo nicht in noch gröfserem Umfange, mufsten sie im blofsen Instrumentenspiel herrschen. Es wurde ein Saiteninstrument erfunden, bestehend aus drei Lyren in Gestalt eines drehbaren Dreifufses, um die drei ursprünglichen Tropen gleich beisammen zu haben und von dem einen in den andern übergehen zu können: desgleichen kam später ein anderes auf, von seinem Erfinder Epigonion genannt, welches vierzig Saiten zählte, offenbar um zu den Übergängen aller Art tauglich zu sein. Zwar scheinen beide nicht lange im Gebrauch geblieben zu sein; allein wer kann sich ein blofses Instrumental-Stück von solchem Umfang und wechselndem Inhalte ohne Übergänge denken, wie z. B. das schon erwähnte Pythikon aulema war, oder wie der Nomos, den Pollux *(Lib. IV. cap. 9. Sect. 65. pag. 386.)* zergliedert, und der ohne Zweifel sich nur für ein Instrumentenspiel eignet. Derselbe hat sieben Abschnitte: denn statt ἵπαρχα mufs man doch wohl mit Jungermann ἱπτὰ oder ἕπταχα lesen. Alsdann aber umfasset dieser Nomos ein Präludium — Ἐπαρχεία; das Thema — Μέταρχα; die Entwickelung — Κατάτροπα; Μετακατάτροπα wäre dann die Einlenkung auf den — Ὀμφαλὸς (Nabel) den Drehpunkt oder höchsten, vorglänzenden Saz des ganzen Stückes; und endlich wäre Σφραγίς (das Siegel) der Schlufs oder die Auflösung: eigentlich wol die Zurückführung auf das Thema; so wie aber diese sich auf die μέταρχα beziehet, so entspräche der lezte — Ἐπίλογος wieder der ἐπαρχεία.

Doch wie bedeutend nun auch der Wechsel der eben beschriebenen Tropen in einem Tonstücke werden konnte, so bleibt es doch unmöglich, denselben, jeden für sich betrachtet, jene besonderen moralischen Wirkungen einzugestehen, welche Platon, Plutarchos, Lukianos und andere Rhetoren und Philosophen von ihnen rühmen [20]. Um nur bei einem höchsten Zeugniſs stehen zu bleiben: wenn Platon in seiner Republik den lydischen Tropos verwirft, weil er weibisch und klagend sei, und den jonischen wegen seiner Weichlichkeit, die der Trägheit und Trunkenheit schmeichele, dagegen aber den dorischen empfielt, als den, der ein geseztes und gesammeltes Gemüth ausspreche, wie es sich bei dem Dienst der Götter ziemet, und den phrygischen, weil er die Stimmung von tapferen Männern ausdrücke, die in den Kampf ziehen, nicht achtend Wunden und Tod; so gäbe dies ja nur ein unverständiges Gerede, sobald man unter dem Namen, Tropos, weiter nichts als jene Stimmung der Tonleiter verstehen sollte. Dergleichen Erfolge sind nur zu erwarten aus der Melopoiie selber, oder aus dem Rhythmos, oder auch aus der Wahl der Accorde, aus ihrer besonderen Zusammenstellung, kurz aus Gattungen der Harmonie. Und so war es in der That: alle jene Aussagen gelten den Harmonieen und nicht den bloſsen Stimmungen. Es ist nicht zu leugnen, daſs es verschiedene dorische Harmonieen gab, und eben so phrygische und lydische, von welchen lezten denn Eine, jene Mixolydische war, die der Sappho zugeschrieben wird, und die später die Tragödie sich so zu eigen gemacht hatte, daſs man eben so schlechthin sie durch ihre mixolydische Tonsezung, wie durch die lydische zu bezeichnen pflegte [21]. Ihre Namen zeigen an, daſs sie ursprünglich den gleichbenam-

20) Lukianos *(Harmon,)* rühmt am Phrygischen den Hauch des Göttlichen, am Lydischen die bakchische Wuth, am Dorischen den ehrbaren Ernst, am Jonischen die Anmuth, und des Aiolischen erwähnt er nicht.

Appuleius (*Florida*) sagt: *Aeolium simplex, Asium* (d. i. das Jonische) *varium, Lydium querulum, Phrygium religiosum, Dorium bellicosum.*

Im Cassiodorus *(lib. 2. ep. 40)* findet sich folgende Stelle: *Hoc totum inter homines quinque tonis agitur, qui singuli provinciarum ubi reperti sunt nominibus vocitantur. Dorius pudicitiae largitor et castitatis effector est. Phrygius pugnas excitat, et votum furoris inflammat. Aeolius animi tempestates tranquillat, sonumque iam placidis attribuit. Jastius (i. e. ionius) intellectum obtusis acuit, et terreno desiderio gravatis caelestium appetentiam bonorum operatur et indulgit. Lydius contra nimias curas animaeque taedia repertus, remissione reparat et oblectatione corroborat.*

Die Frage, in wie fern solche Aussagen sich unter einander widersprechen, ist hier überflüssig: immer sind es moralische Wirkungen, die man wohl besonderen Tonsezungen, besonderen Anwendungen der Accorde einräumen kann, die es aber lächerlich wird der bloſsen Stimmung der Tonleiter zuzuschreiben.

21) In allem, was ich bei den Neueren über diese Materie gelesen, habe ich nichts als Dunkel-

ten Tropen eigen gewesen waren; und dies macht begreiflich, wie der an sich vieldeutige Ausdruck, Tropos, so vielfältig mit dem anderen, Harmonie, vertauscht werden konnte. Doch klebten sie ihren Tropen nicht so fest an, daſs man nicht ohne Anstoſs eine dorische Harmonie hätte können auch in den Lydischen Tropos sezen. Man hatte

heit und Verwirrung, nirgend aber die oben gemachte Unterscheidung der Harmonieen von den Tropen gefunden, die meines Ermessens die Verwirrung ganz hebt. Da ich mich demnach ansehen muſs als den ersten, der diese Ansicht vorträgt, so wird es mir wol zur Pflicht, einige Spuren meiner Deduction nachzuweisen, wozu ich um Nachsicht für eine etwas längere Abschweifung bitte, die der Leser, für den sie keine Wichtigkeit haben sollte, ohne Störung überspringen mag. Also

1. Platons oben angegebene Bezeichnungen führet auch Plutarchos an (*Διαλ. π. Μυσ.*) und fährt dann späterhin so fort:

„Weil nun die lydische Harmonie klagend ist, und die jonische weichlich, so hatte Platon „wol nicht Unrecht beide zu verwerfen, und dagegen der dorischen den Vorzug zu geben, als „einer, die muthigen und sittlichen Menschen anständig ist. Gewiſs war diesem Philosophen „nicht unbekannt geblieben, wie auch in jenen Harmonieen manches Gute zu finden ist: denn „Platon hatte die Tonkunst gründlich studirt; allein weil überhaupt in der dorischen, Würde „und Ehrbarkeit herrschet, darum nur zog er sie vor. Auch war ihm wohl bekannt, wie Alk„man, Pindaros, Simonides, Bakchylides, nicht nur verschiedene Partheneien, sondern sogar „Prosodien und Paiane (diese hatten also gewöhnlich einen anderen Tropos und eine andere „Harmonie zu eigen) dorisch gesezt hatten, und daſs man zuweilen selbst zu tragischen Kla„gen den dorischen Tropos gewählt hat. Doch bei seiner Schäzung berücksichtiget er ledig„lich jene Weisen, welche auf Ares und Athene im Gebrauch sind, und die „Spondaia. Dabei war ihm das Lydische und das Jadische (Jonische) eben so wohl bekannt, „und er wuſste recht gut, daſs diese Art Melopoïe in der Tragödie gebräuchlich ist."

Diese dorischen Spondaien nun, und die Gesänge auf Ares und Athene, muſsten von anderen dorischen Weisen sich durch etwas andres als die bloſse Stimmung der Tonleiter unterscheiden, die vielmehr allen gemein war: sie zeichneten sich aus durch die reine dorische Harmonie, d. h. durch den besonderen Gebrauch der Accorde. Ferner: Prosodien, Paiane und Partheneien hatten, auch wenn sie dorisch gesezt waren, doch immer etwas, das sie von den echten dorischen Weisen unterschied; in der Beziehung aber, worin Plutarchos von ihnen spricht, darf dies in nichts Anderem, als in den Harmonieen gesucht werden. Und wie zweideutig auch der Ausdruck, Tropos, sein mag, so hat man doch hier wol nicht Unrecht zu folgern, daſs wenn die Tragödie zuweilen Klagen im dorischen Tropos sang, diese darum doch gern in lydischer oder jastischer Harmonie gesezt sein konnten. Endlich finden wir auch hier, wie nicht selten bei den Lateinern, das unbestimmte Neutrum gebraucht: Das Lydische, das Jadische: welches anzudeuten scheint, daſs man sich dabei etwas mehr vorzustellen habe, als den bloſsen *τρόπος* oder *tonus*.

2. Das Mixolydische, welches die Tragiker von der Sappho angenommen haben, nach des Plutarchos Versicherung, „dessen pathetischen Charakters wegen," war sicher eine besondere Gattung des lydischen Gesanges. Im Allgemeinen wird von der Tragödie einmal ausgesagt, sie singe Lydisch; ein andermal Mixolydisch. Wenn aber dieser lezte Name unstreitig eine nähere Bestimmung in sich führt als jener, so glaube ich, das Mixolydische als vorherrschend in der Tragödie an-

von phrygischen und dorischen Harmonieen mehrerlei; selbst das enharmonische Geschlecht war ja entsprungen aus einer besonderen phrygischen Harmonie des diatonischen; und das Hypodorische war eine dorische Harmonie, ebenso wie das mixolydische eine lydische war. Desgleichen hatte man Harmonieen, die andere Namen als jene nationalen führten.

nehmen zu dürfen: denn wo im Allgemeinen geredet wird, da mufs wol der speciellere Ausdruck für den vorherrschenden Charakter gelten, der generellere aber kann höchstens nur andeuten, dafs daneben auch andere Modificationen der Gattung Statt finden. Dafs aber dies Mixolydische eine besondere *Harmonie* war, die mit keiner Nothwendigkeit eine von der lydischen abweichende *Stimmung der Tonleiter* voraussezet: davon finde ich in dem schon genannten Dialog des Plutarchos folgende Anzeige, über welche nicht hinweg zu sehen ist. Erst zu des Perikles Zeit, sagt er, bemerkte Lamprokles, dafs in dem *Mixolydischen System* die Trennung der Tetrachorde nicht da sein sollte, wo bis dahin sie die Musiker angenommen hatten, sondern *näher hinauf an die Hypaton* (d. h. nach unsrer Art zu reden: an das Tetrachordon der Tiefe). Gewöhnlich fand sich die Trennung in der Mitte der Leiter, zwischen dem zweiten und dem dritten Tetrachord; Lamprokles aber wollte sie für das Mixolydische zwischen dem ersten und dem zweiten eintreten lassen: denn des Plutarchos Worte sind: Von der *Paramese weiter hinauf* an (das Tetrachordon) der Hypaton: weil eben ihre gewöhnliche Stellung zwischen der Mese und der Paramese war. Doch, mag jener sie hinauf gerückt haben, oder, wie es Bürette auslegt, hinunter: immer kann die Stelle der Trennung nur auf die Folge der Accorde Einflufs haben: d. h. auf die *Harmonie*: und so mag wol bei den Harmonieen eines jeglichen Tropos vor Allem von dieser Stelle der Trennung die Rede gewesen sein. Dafs es nicht gleichgültig sein konnte, ob sie nach dem ersten, zweiten oder dritten Tetrachord eintraf, leuchtet ein, indem es für die Harmonie gar was Andres ist, ob die gröfseren Intervalle in der Tiefe oder in der Höhe der Tonleiter zu finden, wie Diatessaron und Diapente auf einander folgen, und dergleichen mehr.

Nebenher sei bemerkt, wie Plutarchos weiter berichtet, dafs die Tragiker neben der *mixolydischen Harmonie* auch *dorische* angewendet haben: und zwar darum, weil die Tragödie nicht blofs *pathetische*, sondern auch *erhabene*, grofsartige Gedanken und Empfindungen auszudrücken habe: ein Beweis, dafs er hiermit *rein dorische Harmonieen* meinet. In der Tragödie also fanden sich hiernach schon, 1) die *mixolydische* und andere lydische Harmonieen; 2) ferner auch die jonische; 3) daneben aber noch Klagen, die man als solche lydisch oder mixolydisch erwarten sollte, die hingegen als *gewissermafsen dorisch* und doch *nicht echt dorisch* angegeben werden; 4) endlich noch *rein dorische Harmonieen*. Aber hierauf beschränkte sie sich nicht: wenn wir klare Anzeigen haben, dafs sie auch die phrygischen Harmonieen anwendete, so wird sie sich sicher auch das stille Aiolische nicht versagt haben.

3. Als der mixolydischen Harmonie ganz entgegenstehend, nennet Plutarchos die — *ἁρμονία ἐπανειμένη λυδιστί* — die *nachgelassene*, die *rückgängige lydische*. Wer sähe nicht ein, dafs hier unmöglich die Rede sein kann von einer blofsen Stimmung der Tonleiter, wenn er bei jenem Schriftsteller noch angemerkt findet, dafs die erwähnte Harmonie sich vielmehr der jonischen nähere. Die jonische *Stimmung* stehet um ein Hemitonion höher als die dorische; und danach könnte eine andere, die ihr zu vergleichen wäre, wohl eine *angespannte* dorische, oder jonische, nie aber eine lydische genannt worden sein. Diese *nachgelassene lydische Harmonie* mufs also wie die mixolydische in einem besonderen Gebrauch der Accorde nach den Grundgesezen des Lydischen bestanden haben; und darf man anders auf die Aussagen dieses Autors vertrauen, so dürfte man wol vor Allem erwarten, dafs in der Epaneimene, die als dem mi-

Der andere Theil der griechischen Tonkunst war der Rhythmos, mit welchem die Harmonie in einer gewissen Beziehung genommen wurde. Die Wahl einer angemessenen Harmonie zu einem vorliegenden Rhythmos war eine Hauptlehre in der Melopoiie, und in dieser gegenseitigen Beziehung lag der wesentliche Charakter der Nomen, gewisser

wisser

xolydischen so entgegengesezt wie irgend was angegeben wird, die Trennung erst nach dem dritten Tetrachord eingefallen, und dafs sie etwa hierin mit der jonischen überein gekommen, von der sie jedoch in Anderem wieder verschieden gewesen sei. Auf diese Weise hätte sie mit Recht den Namen der Rückgängigen verdient im Gegensaz zu der mixolydischen, die Vorgängig zu nennen wäre.

4. Jener erste Versuch des Phrygiers Olympos, der das enharmonische Tongeschlecht veranlafste, war ja eben nichts weiter als eine eigene Wahl der Accorde, eine besondere Harmonie des diatonischen. Das Heptachordon, welches aus zwei verbundenen Tetrachorden bestand ohne Proslambanomenos, durchlief er im Diatonon, jedoch so, dafs er jedesmal die Saite Diatonos (d. i. den Charakter-Ton des Geschlechtes) übersprang; welches diese Folge von Accorden gab: von der Hypate zur Parhypate, ein Hemitonos; von dieser zur Mese, ein Ditonos; von ihr zur Paramese wieder ein Hemitonos; und von dieser zur Nete noch ein Ditonos. Er versagte sich also, aufser dem Diapente und dem Tonos, die er gar nicht haben konnte, so lange er den Proslambanomenos entbehrte, noch den Hemiditonos oder die kleinere Terze, und nahm dagegen als Charakter der Harmonie den Ditonos oder die gröfsere Terze, und das Diatessaron an, das er auf drei Stellen vorfand. Aus dieser Harmonie ward nachher das enharmonische Geschlecht entwickelt, indem man, um wieder die gleiche Zahl von Tönen zu erlangen, das Hemitonion in zwei Diësen theilte, und also das Tetrachordon aus diesen und dem Ditonos zusammen sezte. Sobald man danach die Tetrachorde in der Trennung an einander stellte, gewann man freilich wieder das Diapente und den Tonos, und der Charakter des Geschlechtes beruhte nun hauptsächlich auf die Diësen und den Ditonos.

Auch jene enharmonische — γένη, die man die Phrygische benannte, war nichts als eine besondere Harmonie des Enharmonischen: eine eigene Wahl von Accorden. Die Grundleiter dazu entstand aus zwei Tetrachorden in Trennung und mit vorgeseztem Proslambanomenos, indem man nur die Nete oder höchste Saite auf das Intervall der diatonischen Paranete, oder eines Tonos, zurück stimmte. Die Folge der Intervalle war also diese, die ein Diapason ausfüllt, so dafs das Diapente in der Tiefe, das Diatessaron aber in der Höhe sich findet: Tonos; zwei Diësen; Ditonos; Tonos; zwei Diësen; Tonos. Diese enharmonische Harmonie unterschied sich also wesentlich von der gewöhnlichen, erstlich durch das Übergewicht der drei Hemiditonoi über den einzigen Ditonos, und noch mehr durch die Menge der regulären Accorde, die sie bot, ohne die gewaltigen Dissonanzen zu rechnen, welche durch die Diësen hervor zu bringen sind.

5. Den Begriff besondrer Harmonieen seze ich darin, dafs in der einen dieser vorhandene Accord unterdrückt wird, in der anderen ein andrer. Man konnte z. B. in der einen Harmonie den Tonos, den Ditonos, den Tritonos etwa als harte Intervalle, rein zu gebrauchen vermeiden, obschon in der Stufenfolge ihre Anklänge mit vorkommen mochten; in einer anderen konnte man grade jene Accorde suchen, und dagegen den Hemitonos, den Hemiditonos, vermeiden; wodurch dann in den Dissonanzen die eine Harmonie so zu sagen derber auftrat, die andere weicher. Eine nähere Bestätigung, dafs dergleichen Statt gehabt, giebt Plutarchos da, wo er sagt: „Es sei nicht unabsichtlich geschehen, dafs die Alten in den spondeïrenden Gesängen (σπονδειάζοντα) sich der Trite enthalten haben.“ Diesen Namen führte gewöhnlich im dritten und vierten Tetrachordon, häufig aber auch im zweiten, die Stufe, welche im

wisser melischer Grundweisen, von welchen wir aber aufser diesem nicht viel wissen. Im Gesang durfte dieser musikale Rhythmos freilich nicht den grammatischen des Wort-Vortrags verlezen oder aufheben, aber unstreitig war er dennoch nicht derselbe, sondern von viel weiterem Umfang. Der grammatische Rhythmos allein, wie streng er

ersten Parhypate hiefs. Aufserdem, fährt er fort, vermieden sie noch die Nete, d. i. die lezte Stufe der Tonleiter, oder auch des Diapason, welches folglich nur durch den Proslambanomenos hergestellt wurde.

Eben so absichtlich, sagt er ferner, haben die Alten in der dorischen Harmonie das Tetrachordon der Hypaten ausgeschlossen, da sie es doch in anderen Harmonien gebrauchten. Die alte dorische Harmonie mied also die Tiefe und hielt sich in der Höhe: aus dem, was oben über das Trennungs-Intervall in der Leiter zum Mixolydischen erzählt worden, dürften wir aber wol folgern, dafs die lydischen Harmonien sich umgekehrt in der Tiefe gehalten und gern die äufserste Höhe gemieden haben mögen. Dies aber wäre für die Harmonien keineswegs gleichgültig, und es kann mit beigetragen haben, der dorischen jenen festen und heiteren Charakter, der lydischen aber den klagenden und bewegten zu verschaffen, welche an denselben gerühmt werden. Das Mixolydische hätte hiernach die Trennung gleich nach dem ersten Tetrachordon verlangt, um in der Tiefe, wo es sich aufzuhalten pflegte, sogleich das Diapente zu finden.

In den Spondeien, welches feierliche Gesänge waren, die eine gewisse Gleichmäfsigkeit der Haltung in der Melodie behaupten mufsten, herrschte der spondeische Rhythmos. Aber einen verwandten Charakter wird auch die Harmonie gesucht haben: sie wird gern in gleichartigen, in den gröfseren Accorden, und die aus ganzen Tönen bestanden, fortgeschritten sein; und die Kunstnamen, Melos oder Aulema spondeion, die beim Plutarchos vorkommen, scheinen sich eben so wohl auf die Harmonie, als auf den Rhythmos zu beziehen. Der Ausdruck, Spondeiasmos, aber hat nur Bezug auf die Stimmung eines Intervalls. Aristides Quintilianus sagt, σπονδειασμός, ἔκλυσις, ἐκβολή, seien drei verschiedene Stimmungen eines Accordes, deren sich die Alten bedienten, die Harmonien zu unterscheiden. Ἔκλυσις sei ein Nachlassen der Saite um drei Diësen unter seine gerechte Stimmung; σπονδειασμὸς ein eben so starkes Höherspannen; die ἐκβολὴ aber ein Nachlass um fünf Diësen. Bakchios erklärt Eklysis und Ekbole eben so, schweigt aber vom Spondeiasmos; dagegen erinnert er, jene beiden seien nur in der Enharmonie vorgekommen. Daraus aber folgt nicht, dafs auch der Spondeiasmos nur diesem Geschlechte eigen gewesen; und wenn Plutarchos sagt, der allzu grofse Spondeiasmos in den alten spondeischen Namen des Olympos verbiete, ihre Tonleiter mit der gemeinen diatonischen, oder der chromatischen zu verwechseln; so beweist dies höchstens, dafs es wohl möglich war, sie mit der enharmonischen zu verwechseln, woraus denn wieder hervorginge, dafs sie in der That nicht in diesem Geschlecht gesezt waren. Sie mochten in jener besonderen Harmonie des genannten Tonkünstlers gesezt sein, die nachher zum Enharmonischen führte, an sich aber immer noch eine Diatonische war, da ihr noch die Diësen abgingen. Sonst hätte auch von keiner Verwechselung die Rede sein können. Wenn aber der gewöhnliche Spondeiasmos drei Diësen galt, so mufste der allzugrofse, wovon Plutarchos spricht, mehr, und wenigstens einen Tonos gelten.

Die Ekbole und Eklysis brachten also einen Ton in der Leiter näher an seinen Vorgänger, so wie dies in der Chromatik mit dem Lichanos, oder dem Charakter-Ton, in der Enharmonie mit diesem und der Parhypate der Fall ist; der Spondeiasmos dagegen bringt ihn weiter von demselben ab. Nehmen wir nun ein gewöhnliches diatonisches Disdiapason mit der Trennung zwischen dem zweiten und dritten Tetrachordon, und dem Proslambanomenos vorn angesezt, also von funfzehn Tönen, wie folget:

auch beobachtet werde, ist nicht im Stande, den Gesang zu der eleganten Bewegung einer Melodie zu erheben; daſs es nicht bei einem einförmigen Psalmodiiren bleibe, muſs unter ihren Gliedern wieder eines vor dem andern rhythmisch hervorgehoben, ihm ein Übergewicht gegeben, es muſs, unbeschadet dem Sylbenverhältniſs in densel-

A — B — C — D — E — F — G — H — I — K — L — M — N — O — P.
Tonos. Hemit. Tonos. Tonos. Hemit. Tonos. Tonos. Tonos. Hemit.. Tonos Tonos. Hemit. Tonos. Tonos.

und werfen dann, so wie es zu der Harmonie der spondeischen Gesänge gefordert wurde, die Triten, F, K, N, und die Nete, P, heraus; so finden wir, daſs auch im gewöhnlichen Diatonon der allzu groſse Spondeiasmos sich einfinden konnte. Denn wir erhalten folgende Leiter von elf Stufen, die ihn dreimal bietet

A — B — C — D — E — F/G — H — I — K/L — M — N/O —
Tonos. Hemit. Tonos. Tonos. Spond. Tonos. Tonos. Spond, Tonos. Spond.

F, K, N, sollten von E, I, M, abstehen um ein Hemitonion, sie sind aber um vier Diësen oder einen ganzen Tonos weiter auf G, L, O, hinauf gestimmt.

Was aber Plutarchos von den spondeïrenden Gesängen aussaget, gilt nicht bloſs jene frühesten des Olympos, sondern überhaupt alle Gesänge dieser Art aus der alten Kunstperiode, eine Periode, die er von den ältesten bekannten Musikern bis hinab auf Timotheos und Euripides ausdehnt: in dieser ganzen Zeit aber sind sicher nicht alle Spondeien und spondeïrende Gesänge enharmonisch gesezt worden; vielmehr scheint das Diatonon ihnen eigentlich zugekommen zu sein, worin, wie wir so eben gesehen haben, eine spondeïrende Harmonie eben so möglich war. Unstreitig aber waren es immer entweder phrygische oder dorische Harmonien.

6. Endlich sagt noch derselbe Schriftsteller folgendes. „Eben so müſste unter unseren Zeitgenossen die Schule Dorions den Antigenideïschen Tropos nicht kennen, weil sie in demselben nie componiren, noch die des Antigenides den Dorionischen, noch alle unsere Kitharöden den Tropos des Timotheos.“ Hier muſs das Wort, Tropos, nothwendig in einer weiteren Bedeutung genommen werden, da von einer bloſsen Stimmung der Tonleiter nicht die Rede sein kann: auch finden wir sonst nirgend Nachricht von wirklichen Tropen des Timotheos, Dorion, oder Antigenides; und wie weit konnte überhaupt wol diese Reihe von Stimmungen, in dem Abstand eines Halbtons aus einander, fortgesezt werden, ohne alle Bedeutung zu verlieren? Wahrscheinlich ist streng genommen nicht einmal von eigentlichen Harmonien oder besonderen Systemen von Accorden die Rede, sondern nur von Manieren des Stiles, von Mischung mehrerer Harmonien durch einander, eben so wie zu des Plutarchos Zeiten die Musiker überall die Übergänge liebten, vorzüglich die Instrumentenspieler, weshalb auch das sogenannte Vollendete System beliebt war, welches in Einer Tonleiter alle Geschlechter enthielt. Unser Schriftsteller sagt von den Kitharisten seiner Zeit, (was denn auch von den Auleten gelten wird) sie hätten sich — εἰς τὰ καττύματα — ins Flickwerk geworfen; und schon Timotheos mischte nach ihm das chromatische Geschlecht mit dem diatonischen zusammen. Dorion aber und Antigenides waren Auleten; Appuleius *(Florida)* giebt den lezten wenigstens als solchen an, und bezeichnet sein Spiel durch folgende Epitheta: — *Omnis voculae melleus modulator, et idem omnimodis peritus modificator.* Diese beiden Schulen wetteiferten um den Vorrang und verschmähten gegenseitig ihre schönen Erfindungen.

Mein Schluſs aus dem hier Vorgelegten ist mithin, daſs dorische, jonische, phrygische, aiolische, lydische Harmonien, eben so das Mixolydische, Hypolydische, die Harmonia epaneimene, ganz was an-

ben, auch wol das eine länger ausgehalten, oder mehr beschleuniget werden können, als es gegen die anderen geschehen durfte, wenn man darauf beschränkt bliebe, den Sylbenwerth nach einem einmal angenommenen Zeitmafs fortzuzählen.

Die Grammatiker unterschieden ihre metrischen Füfse durch qualitative Benennungen: Jamben, Trochäen, Spondäen, Daktylen, Anapästen u. s. w. Die Musiker nannten ihre Zeittheilungen nie Fufs, noch Metron, welches lezte ihnen doch so nahe lag; sondern sie hiefsen ihnen Rhythmoi, welchen Namen die Grammatiker erst bei Zusammenstellungen mehrerer Füfse gebrauchten. Jene gaben ihre Zeittheilungen durch Schläge an, und schäzten sie rhythmisch nach dem Verhältnifs, welches sie zwischen dem Schlage und der Hebung annahmen: dieser Schlag diente ihnen zugleich den Theil des Rhythmos zu bezeichnen, welcher unbeachtet des mathematischen Verhältnisses vor dem anderen melisch das Übergewicht, den stärkeren Nachdruck, behaupten sollte; und hiernach theilten sie sie allgemein in zwei Ordnungen, wovon die eine den Schlag vor der Hebung hatte und Trochaïsch genannt wurde, die andere aber, mit dem Schlage nach der Hebung, Jambisch. Nach dieser Anleitung der Musik fand die Grammatik leicht, dafs in jedem, auch nur schlicht ausgesprochenen Wortfufse ein ähnliches Statt findet, welches sie denn auch mit denselben Namen belegten, die ihnen die Musik darbot; jedoch fand sich dieser Unterschied, dafs hier immer die Hälfte das Übergewicht behielt, die auch metrisch die gröfsere war, nur dafs zwei Kürzen gegen eine Länge gestellt, obschon sie mit ihr gleichen Zeitwerth behaupten, doch die schwächere Stelle gaben; wohingegen der musikale Rhythmos seinen Schlag auch wol gradezu auf die kleinere Stelle legte [22]). Übrigens aber unterschieden die Musiker ihre Rhythmen

dres waren, als die gleichnamigen Stimmungen. die wir unter der Benennung, Tropos, in engester Bedeutung verstehen müssen: es waren Systeme von Accorden und ihrem Gebrauch, welche die Griechen genauer Harmonien nannten. Da aber das Wort Tropos seiner ursprünglichen Bedeutung nach freilich eben so tauglich war, eine Weise, die Accorde anzuwenden, zu bezeichnen, als eine Weise die Leiter zu stimmen; so lag die Verwechselung desselben mit dem anderen Worte, Harmonie, sehr nahe, besonders wenn man neben dem System der Accorde noch auf andere Eigenheiten, des Stiles, u. dgl, Rücksicht nahm. Doch haben wir uns zu hüten, dafs wir nicht auf diese Bemerkung hin allzu freigebig die Verwechselung voraussezen. Es scheint mir, schliefslich zu bemerken, dafs das enharmonische Geschlecht vorzüglich an phrygischen Harmonien reich gewesen sei.

22) Grammatisch giebt es gleichgültige Sylben, d. h. deren Werth sich aus ihnen selbst nicht so fest bestimmen läfst, dafs sie der Dichter nicht sollte nach Gefallen als Längen oder als Kürzen brauchen können. Rhythmisch aber gab es gleichgültige Stellen, in welche nach Belieben eine Kürze statt einer Länge, und umgekehrt gesezt werden durfte, und die nur aus der Natur des Gesanges zu erklä-

durch die allgemeinen mathematischen Benennungen der ihnen inwohnenden Verhältnisse: Rhythmos isos, wie 1: 1; diplasios, wie 1: 2 = 2: 1; Hemiolios, wie 3: 2; Epitrite, wie 4: 3. Dies thaten sie offenbar, um den allgemeineren Standpunct anzudeuten, aus welchem sie ihre Rhythmen behandelten, und wonach sie nicht bloſs in ihren engsten Grenzen festgehalten, sondern auch sollten erweitert werden können, so daſs sie mehr metrische Füſse zugleich zu umfassen im Stande waren. Hierdurch ward der Weg eröffnet, den das Melos forderte, um ein oder mehr grammatischen Metren durch die Verlegung in den Schlag ein Übergewicht zu geben über dasjenige, was dagegen in die Hebung fiel [23]). Ferner wurden hierdurch die Gemischten Rhythmen

ren sind. Eine solche gleichgültige Stelle konnte daher nur in der Hebung des musikalen Rhythmos Statt finden: der gewichtigere Nachdruck, den der melische Vortrag auf den Schlag legte, gab sie hier nicht zu. Nun erwähnet der Musiker Aristides Quintilianus eines Kretischen Rhythmos als eines ganz besonderen, obschon er grammatisch sich in nichts von der gewöhnlichen trochaischen Dipodie unterscheidet. Es läſst sich hier kein andrer Unterschied denken, als etwa in der musikalen Versezung des Schlages nnd der Hebung, wonach er denn keine gleichgültige Stelle vertrüge. Die trochaïsche Dipodie siehet so aus: ⏗ ⏑, – ⏓; die kretische aber nähme demnach folgende Gestalt an: – ⏑, ⏗ ⏑: so daſs der Schlag auf den lezten Fuſs fiele, welches sonach die gleichgültige Stelle ausschlösse. Einen noch deutlicheren Beweis aber, daſs der Gesang den rhythmischen Schlag auf die metrisch schwächere Stelle legen konnte, giebt der Rhythmos choreios, der zwei Verschiedenheiten bot. Der Choreios jamboeides bestand aus dem Daktylos, der Trochoeides aber aus dem Anapäst. Nach der gemeinen Metrik der Grammatiker wäre nicht einzusehen, wie der Musiker nicht vielmehr die Benennungen umgekehrt hätte anwenden müssen, da sonst der Anapäst in seine jambische Ordnung, der Daktylos aber in die trochaïsche gehört. Doch der Musiker Aristides hebt diesen Zweifel, indem er vom Jamboeides aussagt, in Hinsicht auf den Rhythmos sei er zwar jambisch, in Hinsicht auf die metrische Sylbenfolge sei er aber daktylisch. Der jambische Rhythmos also legte seinen Schlag auf die metrisch untergeordnete Stelle: – ⏑́ ⏑, und darum hieſs er Jamboeides; dasselbe aber that auch im Trochoeides: ⏑́ ⏑ –, der trochaische Rhythmos.

Dieses aber ist etwas schlechthin musikales und die Grammatik hat damit nichts zu schaffen. Der Pherekratische Vers: – –, – ⏑ ⏑, – –: bloſs in Worten gestellt, giebt schwerlich irgend eine Spur, daſs er aus Jamboeiden und nicht aus Daktylen bestehe: denn nur selten kann der Wort-Accent grade auf eine der Kürzen im rhythmischen Schlage fallen, nie wol auf beide.

Pherekrates, beim Athenaios: Ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν
Ἐξευρήματι καινῷ
Συμπτύκτοις ἀναπαίστοις.

Horatius *Quámvis póntica pinus.*

Nach dem Wortaccent wäre dieser lezte Vers offenbar ein daktylischer; das hindert aber dem Gesange nicht ihn pherekratisch vorzutragen:

Schlag Schlag Schlag
quamvis pontica pinus.

23) Die nächsten Beispiele hiervon sind die jambischen, trochaïschen, daktylischen und anapästi-

gewonnen, indem zum Beispiel aus zwei Füſsen, die in sich ein ungleiches Verhältniſs boten, ein Rhythmos isos gebildet wurde, wie die jambische oder die trochaische Dipodie; oder aus drei spondaischen Füſsen ein Rhythmos diplasios. Gingen diese Musiker etwa noch einen Schritt weiter, und verbanden auch zwei Füſse, die unter einander nicht den gleichen Zeitwerth behaupteten, dennoch zu einem Rhythmos isos; so gewann das Melos noch den lezten Vortheil, daſs die Stimme auf einem Jambos oder Trochaios, unbeschadet seines inneren Verhältnisses, eben so lange verweilen konnte, als auf einem damit verbundenen Spondeios oder Daktylos [24].

Daſs es solche musikale Rhythmen, verschieden von den grammatischen, gab, wird schwerlich geleugnet werden können [25]; und nur unter Voraussezung derselben wird eine melopoietische Lehre von Übergängen in Nicht homogene Rhythmen begreiflich, die uns selbst als nicht ohne Schwierigkeit vorgestellt werden [26]. Aus die-

schen Dipodien, wovon ein Fuſs auf den Schlag und der andere auf die Hebung des musikalen Rhythmos zu rechnen, und woraus wiederum der feste Ort ihrer gleichgültigen Stellen zu erklären ist. Ein weit auffallenderes Beispiel aber giebt der schon angeführte Aristid. Quintilianus in dem Rhythmos orthios an. Dies war ein jambisches Diplasion, d. h. ein Rhythmos, worin sich die vorangehende Hebung zum folgenden Schlage verhielt wie 1: 2. Derselbe aber bestehet aus nicht weniger als zwölf Zeiten, d. h. aus dem Zeitwerth von zwölf grammatischen Kürzen, oder sechs Längen: also fähig, eine spondaische, daktylische, oder anapästische Tripodie, und folglich noch manche andere Verbindungen von Füſsen zu umfassen.

24) Ich meine etwa so: –'–ː| –'◡◡, oder: ◡ –ː| –'◡◡ –. Zwar muſs ich bekennen, sonst keine deutliche Spur hiervon vorgefunden zu haben; allein mir scheint es doch eine unerlaſsliche Forderung, wenn die Melodie nicht eine ihr so höchst wesentliche Beweglichkeit entbehren soll.

25) Selbst die in den Fröschen des Aristophanes verspottete melische Manier des Euripides, wo er auf der Anfangssylbe des Zeitwortes, εἱλίσσω, nicht einen Triller, sondern eine lange Coloratur anbringt, um das schnelle Drehen der Spindel zu malen: selbst diese Manier, sage ich, wenn sie auch sollte in ausdrücklicher Hinsicht auf den Rhythmos dort verspottet werden, wäre doch in der Ausführung nicht einmal denkbar, wenn man nicht hier einen gröſseren musikalen Rhythmos voraussezte, welchen, neben einem oder zwei wirklichen Füſsen, dies leere Spiel auszufüllen diente.

26) Ἡ εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασις. (Siehe Plutarchos Δ. π. Μυσ.) Der Jambendichter Archilochos, dem noch so viel andere musikale Lehren zugeschrieben werden, soll auch zuerst diese, von dem Übergang aus einem Rhythmos in einen anderen, der jenem nicht Homogen ist, bearbeitet haben, Aristides Quintilianus zählet überhaupt vierzehn μεταβολαὶ ῥυθμικαί — rhythmische Umtauschungen oder Übergänge, die jedoch wahrscheinlich auf sieben zu beschränken sind. Man hat auch einen Archilochischen Heptameter, der vielleicht als ein Beispiel eines solchen Überganges in einen nicht homogenen Rhythmos angesehen werden darf, indem er aus zwei Rhythmoi isoi (daktylische Dipodien) und einem Rhythmos Diplasios von drei Trochäen bestehet, und die Bedingung zum Übergang läge dann darin, daſs

ser Behandlung der musikalen Elemente entsprang aber für die Anwendung jene wesentliche rhythmische Verschiedenheit, dafs, was blofs melisch recitirt zu werden bestimmt war, und worin dem zufolge, nach dem möglichen Wechsel der Affecte, der Melopoïe nicht nur die harmonischen Übergänge aller Art frei stehen, sondern auch die Beschleunigung der Zeit oder ihre Zögerung im Vortrage, sogar dem Gefühle des Recitirenden anheim gestellt bleiben mufste, dagegen der Rhythmos einförmig auf die Dipodie beschränkt blieb, wie im Trimeter, Tetrameter, Hexameter; dafs wo das Melodema wenigstens momentweise sich über die Haltung der Recitation sollte erheben können, die rhythmische Zeile aus einer graden Zahl von Dipodien bestehen mufste, damit der Musiker an solchen Stellen seinen Rhythmos bald über zwei Dipodien ausdehnen, bald auch wol auf einzele Füfse einschränken konnte, wie im Tetrameter und Hexameter [27]; dafs, was durch ganze Stellen sich im lyrischen Schwunge über die Recitation erheben sollte, was wir Arioso nennen, auch nicht in durchaus gleiche dipodische Zeilen gesezt sein konnte; dafs eben deswegen der Rhythmos embaterios zufolge des gleichen Marschschrittes zwar durchaus aus anapästischen Dipodien bestand, weil er dabei aber die Weise eines Liedes oder Tanzes behaupten sollte, nicht immer in gleichen Zeilen fortschreiten konnte, voraus wenn er im Stillstehen abgesungen zu werden bestimmt war; dafs aber hiergegen, was im unbeschränkten Sinne eine Weise oder ein Lied war, was die Gelehrten eine abgeschlossene lyrische Strophe nennen, und hierin unsrer Arie oder melodischen Stanze gleich stehet, so wie es eben dieser seiner abgeschlossenen Rundung wegen in der Harmonie nicht aus dem angenommenen Geschlecht, Tropos, Schema oder der Gattung ausweichen durfte, eben so gegentheils des reichsten Wechsels in Hinsicht auf den musikalen Rhythmos empfänglich bleiben sollte,

unerachtet der metrischen Verschiedenheit sie doch beide trochaische Rhythmen sein sollen, oder den Schlag vor der Hebung führen.

Schlag Schlag Schlag

– ◡ ◡, – ◡ ◡ | – ◡ ◡, – ◡ ◡ | – ◡ – ◡, – ◡

Dafs aber auch in der Wahl der Harmonien eine, wenigstens bildliche, Verwandtschaft mit den Rhythmen nicht unberücksichtiget bleiben konnte, ist, wie schon gesagt, an sich einleuchtend und jedermann siehet ein, dafs dieselbe im Geiste der Kunst nicht leer ist. Eine Hinweisung hierauf giebt übrigens jenes Spiel des Sokrates beim Platon (von dem Staate) mit dieser Art von Verwandtschaft, worin er das rhythmische Ison mit dem Homophonon der Harmonie zusammen stellet, das Diplasion mit dem Diapason, das Hemiolion mit Diapente, und Epitrite mit Diatessaron.

27) Mir wenigstens ist die ungrade Zahl der Dipodien im Trimeter eine überzeugende Anzeige, dafs der musikale Rhythmos hier nie von dem Umfange der Dipodie abging.

indem die Zögerung oder Beschleunigung der Zeit im Vortrage, innerhalb der Stanze, bestimmt gemessen sein mufste und nicht der Willkür des Sängers überlassen bleiben konnte: und folglich werden alle rhythmische Zusammensezungen, die nicht durchweg in Dipodien zerfallen, sondern daneben auch nach einzelen Füfsen getheilt werden müssen, schlechthin als Lieder anzunehmen sein. Schon seit geraumer Zeit haben die Gelehrten sich bemühet, die lyrischen Strophen der Alten rhythmisch in Zeilen abzusezen; wie weit hierin durch Hülfe von allerlei Indicationen zu gelangen möglich, wollen wir dahin gestellt sein lassen: mit entschiedenem Erfolge könnte es doch nur dann gelingen, wenn es aus sicherer Erkenntnifs der musikalen Rhythmen unternommen werden könnte, die ihnen ursprünglich zum Grunde gelegt waren; dies aber möchte wol eine vergebliche Hoffnung bleiben, da von diesem Theile der alten Melopoïe keine befriedigende Aufklärung auf uns gekommen ist, und selbst Tonstücke, wenn wir deren auch noch so viele, in Ihre Noten gesezt, vor uns hätten, uns hierüber keinen Aufschlufs geben würden. Denn die Art der Alten ihre Musik zu notiren giebt nichts als die Töne der Harmonie an, aus deren Zeichen höchstens noch das Geschlecht der Tonleiter und der Tropos zu erkennen ist, nichts aber von den Rhythmen, ihrem Charakter und Wechsel, noch von der Zeithaltung derselben.

Aus eben diesem Grunde wissen wir auch von dem, was man die Manieren im melischen Vortrage nennen kann, nicht mehr, als dafs auch die Alten dergleichen anerkannten und anwendeten [28]; was wir auch ohne Zeugnisse voraussezen müfsten. Ähnliche Manieren, wie die, welche der Italiäner, Appoggiature, Staccati, Strascini di voce, Mordenti, nennet, kann auch der keuscheste Vortrag nicht immer entbehren; und dafs die Griechen auch in der That ein Strascino anwendeten, bezeugt uns noch der erhaltene Kunstausdruck, Syrtos, der nicht füglich was anderes bezeichnen kann: auch gab ihnen ja schon die Accentuation der Sprache selbst diese Manier an [29]. Wieviel und

28) Wenn wir auch keine specielleren Zeugnisse hiervon hätten, so müfste doch die allgemeinste Hinweisung hierin zur Überzeugung führen, wie jene beim Cicero, wo er daran erinnert, wieviel lieblicher im Gesange die — *flectiones et falsae voculae* — als die — *certae et seuerae* — seien. Doch an specielleren mangelt es auch nicht. In dem Pythikon aulema z. B. kommt der berühmte Odontismos vor, ein Spiel, welches das Knirschen und Zähneklappen des Unthieres nachbildete, was gradehin auf fortgesezte Tremulationen führet, die schon sehr verwandt mit dem Triller sind. Doch wäre es wol auch möglich, dafs dergleichen Manieren nur den Windinstrumenten eigen geblieben.

29) Im Perispomenos, welchen die Grammatiker angeben als ein Hinüberschleifen der Stimme aus einem höheren Ton in einen tieferen. In den notirten Tonstücken, die noch auf uns gekommen sind, fin-

welcherlei Manieren sie sonst noch in ihrem Vortrage verstatteten, das ist uns gänzlich unbekannt geblieben: doch scheint im Gesange, wenigstens bis in späterer Zeit, der Triller nicht angewendet worden zu sein, obschon sie ihn im Instrumentenspiel gebraucht haben werden, da er ihnen überhaupt nicht unbekannt bleiben konnte [30].

Bei einem Tonsystem, das, wie das griechische, dem Contrapunct so sehr widerstrebte, daſs alles Zusammensingen auf den Einklang beschränkt war, verstehet sich von selbst, daſs auch die Begleitung eines Instrumentes in dieselben Gränzen gebannt war: es muſste, wenigstens lange Zeit hindurch, Note um Note folgen, so gut wie jede andere hinzukommende Stimme. So überflüssig dies zu erinnern gewesen wäre, so wird es uns doch mehrmals ausdrücklich gemeldet: weil es nehmlich doch nicht immer hierbei verblieb. Plutarchos berichtet, daſs Krexos, derselbe Musiker, welcher zuerst den nicht gesungenen, den bloſs melisch recitirten Jambos, wie ihn Archilochos zu behandeln gelehrt hatte, in den Dithyrambos einführte, auch der erste gewesen, der die Instrumenten-Begleitung unter, neben, oder überhaupt wol abspringend von dem Gang des Gesanges fortschreiten zu lassen aufgebracht hatte, während bis dahin das Instrument

den wir freilich diesen Perispomenos nur ein paarmal in Noten ausgedrückt; auch lieſse es sich wohl denken, daſs so wie in der bloſsen Rede der Oxytonos am Ende eines Wortes durch ein darauf fogendes Wort, das mit jenem in unmittelbarer Verbindung stand, niedergedrückt wurde, eben so auch im Gesang der Perispomenos durch das unmittelbar folgende Wort unterdrückt werden konnte, vorzüglich mitten in einem Rhythmos. Doch ist nicht zu vergessen, daſs er, als eine Manier, gewöhnlich einen vorgeschriebenen Tonfall haben mochte, der nicht weiter notirt zu werden brauchte, so daſs er es also nur da wurde, wo er in der Regel unterdrückt worden wäre, oder wo er durch ein gröſseres Intervall springen sollte: wie denn die notirten in der That jedesmal ein zusammengeseztes Intervall angeben.

30) Nothwendig lehrte sie ihn schon die Nachtigall. In der schönen Schilderung, die Plinius von ihr macht, sind die bildlichen Bezeichnungen ihres vielwechselnden Gesanges augenscheinlich mit Hinsicht auf die menschliche Tonkunst gewählt; doch ist daraus nicht sogleich zu schlieſsen, daſs die Alten ihn auch in ihrem eigenen Gesang aufgenommen hätten. Schon der Chorgesang, der auf den Einklang beschränkt war, begünstigte ihn eben nicht: eben so wenig die Sprache. Denn jede Sylbe die mit einem Consonant schlieſset, widerstrebt dem Triller; und man darf zweifeln, ob die Griechische Sprache nicht mehr Längen bietet, die so mit Consonanten schlieſsen, als solcher, die auf einen Vocal ausgehen. Seltener also hätten sie ihn können auf eine Schluſssylbe legen, wo er doch allein verweilen und seine ganze Schönheit entwikkeln kann: in der Mitte eines Wortes ist er immer nicht lange zu halten. Darum eben wird unter allen jezigen Völkern Europas das italiänische auch das meist trillernde bleiben, da die offenen Sylben in ihrer Sprache vorherrschen, und sie auf einem Worte, wie *anima*, deren sie so viele haben, auf alle Sylben in einem Athem forttrillern können.

ment dem Gesange genau in allen Noten gefolgt war [31]). Nach dem, wie dies gesagt wird, dürfen wir überzeugt sein, daſs es nicht ein bloſser Versuch blieb, sondern diese Art zu begleiten ziemlich allgemein angenommen wurde; und da ihr Urheber ein Dithyrambiker war, so ist mit Zuverlässigkeit zu erwarten, daſs auch die Tragödie sie nicht verschmäht habe. Wie jedoch diese Musik keinen Contrapunct durchzuführen vermochte, höchstens bei leeren Articulationen, wie Ausrufungen, Geächze und Wehgeschrei, oder dergleichen, auf Augenblicke den Gang eines imitativen Kanons annehmen durfte; so kann die erwähnte Abweichung der Begleitung nie durchgehend gewesen sein, sondern nur stellenweise gedient haben, die harmonische Leiter deutlicher zu machen, auf welcher die Melodie spielte. Wenn in den Worten des Gesanges oft da eine Länge geseczt sein durfte, wo der Rhythmos zwei kurze Zeiten forderte, so war es dagegen dem Instrumente nicht unmöglich, zu gleicher Zeit die zwei Kürzen anzugeben; welches denn noch einladender wurde da, wo die Harmonie des Gesanges in einem Sprunge vorgieng, dessen etwanige Zweideutigkeit gehoben werden mochte, wenn

31) Διαλ. π. Μουσ. — „Οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν εὑρεῖν, τοὺς δὲ ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν. Das ὑπὸ τ. ᾠ. könnte wol auch auf den Gedanken bringen, dieser Krexos habe es eingeführt, die Begleitung in einer anderen Stimmung, höher oder tiefer als den Gesang gehen zu lassen: welchem dann die bekannten Verse des Horatius trefflich zusagen würden:

Sonante mistum tibiis carmen lyra,
Hac Dorium, illis Barbarum.

die schon Bürette in dieser Art hat auslegen wollen. Allein daſs das hier dem πάντας πρόσχορδα entgegengestellt wird, weiset deutlich hin auf stellenweise Abweichungen von dem Gang des Gesanges. Auch ist hiermit in Verbindung zu sezen, was Plutarchos an dem schon angeführten Orte von der spondeiischen Harmonie sagt, da wo er berichtet, daſs die Alten (also wurde es zu seiner Zeit wol nicht mehr beobachtet) nicht nur das Tetrachordon der Hypaten vermieden, sondern auch noch die Triten und die Nete ausliefsen. Er fügt nehmlich hinzu, daſs sie im Instrumentenspiel diese Töne dennoch mit anbrachten; in Vergleichung mit dem obigen aber wird höchst wahrscheinlich, daſs er hier das begleitende Spiel, und nicht etwa ein besonderes meinet, das für sich allein gelten sollte, und so sind wol auch die obigen Worte des Horatius zu deuten; die Lyra spielte in einer dorischen Harmonie, die bestimmte Intervalle der Tonleiter vermied, während die Flöte sie doch angab, die Zeit eines Tones der Lyra in mehrere zerlegend; und dies Verfahren mochte für ausländisch gelten. Jener giebt sogar Arten an, wie sie diese Töne gebrauchten. Von der Nete sagt er, sie hätten sie so wohl in Dissonanz als in Consonanz gesezt, die Trite aber in Consonanz mit der Parhypate, welches, bei verbundenen Tetrachorden ein Diatessaron gab, bei getrennten aber ein Diapente. Wenn Beispiels halber die Singstimme einen Sprung machte, im ersten Fall von der Paranete, im anderen von der Mese auf die Parhypate meson, so konnte das Instrument, indem es die Trite hinzufügte, durch die Zusammenstellung von Quarte und Quinte das Diapason klarer hervorheben.

die Begleitung daneben die übersprungene Stufe oder eine andere angeben durfte, die den Accord deutlicher machte: und da gegentheils die Manier des Syrtos schon im Gesange selbst die Anwendung zweier Noten auf einer Sylbe eingeführt hatte; so war es wol wieder dem Instrumente erlaubt, während derselben Zeit in einem Tone auszuhalten. Dies führt auch die Ausfüllung der gleichgültigen Stellen im Rhythmos nach sich; und vielleicht wären hieraus die so oft besprochenen Pausen zu erklären, deren bestimmte Maſse sehr gut hierzu stimmen, wenn man annehmen darf, daſs in diesen Stellen der Sänger weder die Länge ganz so lang, noch die Kürze ganz so kurz gehalten habe, wie sie von rechtswegen sein sollten, welches dann dem Instrumente Plaz zu einer geschleiften Manier, oder einem Syrtos, auf zwei Töne gegeben hätte. Nimt man hierzu die Möglichkeit für mehr Stimmen, auf einer Schluſsnote in Accorden auseinander zu gehen, so möchten die Fälle wol erschöpft sein, worin es dem begleitenden Instrumente erlaubt sein konnte, von dem Gesang der Stimme auszuweichen. Daſs einer mitsingenden Stimme nicht eben so viel Freiheit verstattet wurde, davon ist der Grund darin zu suchen, daſs sie dieselben Worte auszusprechen hatte, während das Instrument nur Töne gab, und daſs der Hauptvortheil eines Gesanges im Einklang, die deutliche Vernehmbarkeit dieser Worte, hier Abweichungen untersagte.

So viel von der Tonkunst der Griechen überhaupt: für unseren Behuf genügt dies wol, um uns im Allgemeinen eine Vorstellung von dem sicher nicht zu verachtenden Wesen derselben zu geben. Was nun ins Besondere die Musik der Tragödie betrifft, so finden wir zuvörderst beim Plutarchos berichtet, daſs diese, bis auf seine Zeiten hinab, sich des Chroma, seiner Weichlichkeit wegen, enthalten habe: welches allerdings uns auffallend scheinen kann, indem man vielmehr erwarten sollte, daſs sie oft hätte Anlaſs finden müssen, diese Weichlichkeit zu suchen, wäre anders unter derselben eine moralische Wirkung zu verstehen: z. B. in den Klagen der Verzagtheit, der Liebe, der Sehnsucht. Vielleicht dürfte man an die Allgemeingültigkeit dieser Aussage unseres Schriftstellers zweifeln; allein sie gewinnt doch eine unverwerfliche Bekräftigung, durch die Bemerkung, daſs in den Spöttereien des Komikers Aristophanes über die Musik des Euripides und des Agathon nichts zu finden ist, was auf ein Chromatisiren bezogen werden könnte, was doch sicher nicht ausgeblieben wäre, wenn er Anlaſs dazu gefunden hätte. Dem lezten namentlich wirft er eine ausschweifende Vorliebe zu den weichlichen asischen Harmonieen und Melodieen vor. Gewöhnlich wird unter dieser Benennung in der Tonkunst das Jonische verstanden, dessen sich doch die Tragödie auch sonst nicht enthielt; allein wäre selbst auch das Phrygische und das Lydische mit dar-

unter verstanden, welches die Tragödie sich ja von je her vorzugsweise zu eigen gemacht hatte: immer waren es Harmonieen, die auch im Diatonon ihre Anwendung fanden; wären es chromatische gewesen, so hätte der Spötter wol nicht ermangelt darauf ein Gewicht zu legen. Die Weichlichkeit, die dem Chroma vorgeworfen wird, ist also wol nur technisch von der schwächeren Unterscheidbarkeit der engeren Intervalle desselben zu verstehen, die es für das geräuschigere Theatron unanwendbar machte: und ist dies, wie wir überzeugt sind, die Bedeutung jener Aussage; so dürfen wir zuversichtlich daraus folgern, daſs die Tragödie sich eben so auch der noch engeren Enharmonie habe enthalten müssen [32]), und daſs sie also durchaus nur diatonisch intonirt habe.

32) Plutarchos selbst zwar preiset die Enharmonie vor den anderen Tongeschlechtern, und erzählet, daſs seine Zeitgenossen sie nur verlassen hätten in dem Wahne, welcher ihm sehr thörig erscheint, daſs kein Gehör die allzu engen Intervalle derselben mit gehöriger Klarheit zu unterscheiden vermöchte. Daher pflegten sie auch die Enharmoniker Kleinigkeitskrämer zu schelten; während die Alten gegentheils sie grade ihrer Würdigkeit wegen hochgeschäzt und fleiſsig ausgeübt hätten. Allein, wenn man dabei bemerket, wie er hinzufügt, diese Alten seien über das Chroma uneins gewesen, darin aber seien sie Alle überein gekommen, daſs es nur Eine Enharmonie gebe; so siehet man sogleich ein, daſs er nur solche Musiker hierbei im Sinne hat, die ihre Lehren in Schriften hinterlassen hatten, auf welche gestüzt er allein dergleichen so entschieden von ihnen aussagen konnte. Daſs diese Schriften zumeist ausschlieſslich von der Enharmonie handeln mochten, wird begreiflich aus den Schwierigkeiten, die die Tonsezung hier vielleicht zu überwinden fand, und daraus, daſs dies Geschlecht eben auch das neueste war. Das Diatonon fanden sie schon hinlänglich entwickelt und allgemein verstanden; über das Chroma waren sie selbst noch unentschieden in Hinsicht auf die Verhältnisse, zwischen den Hemitonien, und zwischen diesen und dem gröſseren Intervall, nicht aber als wollten sie nur Eine Gattung, so wenig hier als in der Enharmonie gestatten: denn Plutarchos selbst giebt ja in dieser nicht weniger als sechs dergleichen an. Gewiſs ist, daſs als der Phrygier Olympos aus dem Diatonon auf die Enharmonie gerieth, das Chroma schon lange bekannt war; und wer weiſs, wie lange es bei diesem seinem ersten Versuche blieb, der doch immer noch als eine bloſse diatonische Harmonie angesehen werden kann. Zwar ists nicht unmöglich, daſs Plutarchos, aus seiner Ansicht, auch alle älteren spondeïrende Gesänge noch zu den Enharmonieen rechnete, obschon sie, nicht nur wegen des Tetrachordon der Hypaten, sondern auch darum, weil ihr spondeïrender Accord kein Ditonos, sondern ein Hemiditonos war, in der That immer noch in diatonischer Harmonie verblieben. Allein fürs erste scheinen die dorischen Melopoïen bis ziemlich spät hinab sich an dies lezte Geschlecht gehalten zu haben: Pythagoras scheint sich wenig mit den anderen Geschlechtern abgegeben zu haben; und noch beim Platon ist eben auch nicht von denselben viel die Rede. Kritische Schriften über die Enharmonie aber sind wol nicht aus früherer Zeit anzunehmen; und wenn also auch schon ziemlich frühe der Gebrauch der Enharmonie zu besonderen phrygischen Weisen, eingeführt war; so dürfen wir doch aus dem hier angeführten mit einiger Zuverlässigkeit schlieſsen, daſs wenn sich die Tragödie des Chroma enthielt, sie noch weniger sich mit der Enharmonie befaſst haben werde, und mithin bei dem Diatonon allein geblieben sei.

Ferner bemerken wir, dafs der tragische Vortrag zerfällt in Dialoge, und in Gesang verschiedener Art. Der Dialog aber wurde darum doch nicht schlechthin gesprochen; sondern, obschon nicht förmlicher Gesang, blieb er in seinem Vortrage doch durchweg melisch: zu jenem stand er in demselben Verhältnisse, wie bei uns das Recitativ zur Arie; daher wir die Art seines Vortrages füglich eine musikale Recitation nennen können. Diese wurde denn auch stets von einem Instrumente begleitet, jedoch lediglich in der Absicht, den Sänger bei fester Intonation zu erhalten. Da nehmlich hierbei so manches dem eigenen Gefühl des Sängers überlassen bleiben mufste, so konnte das begleitende Instrument dem Melodema unmöglich Note um Note folgen, sondern es konnte sich eben nur mit der Unterstüzung in der Intonation beschäftigen, indem es jedesmal die festen Accorde angab, und die, aus welchen ein Übergang gemacht werden sollte [33]). Der jambische Trimeter ist die Versart, worin sich gemeinhin der Dialog bewegt: so wie der jambische Fufs an sich schon der vorherrschende Numerus in der gewöhnlichen Rede ist, so ist auch die einfache rhythmische Figur der Zeile, die ins Beliebige fort sich wiederholen lässet, die schicklichste zu dem unbestimmt fortlaufenden Gespräche, und erlaubt bei der Stätigkeit des Rhythmos allen Wechsel in der Harmonie und der Zeit des Vortrages, den der wandelbare Affect heischet. Schon an der Stelle der Abbrechung erkennen wir den Grad der Lebhaftigkeit, den der Dialog annimt, je nachdem nehmlich auf jeden Interlocutor mehr Zeilen fallen, oder sie Zeile um Zeile wechseln, welches Stichomythia genannt wurde, oder gar in der Zeile abbrechen, und sich also gleichsam einander das Wort aus dem Munde neh-

33) Diese Art, sich durch ein Instrument unterstüzen zu lassen, haben spätere Römische Redner von der Bühne entlehnt. Wie wir schon oben erinnerten (Note 5.) hat es zwar Gelehrte gegeben, welche gemeint, der Dialog der Tragödie sei nur schlechtweg gesprochen worden, und die mithin die attische Tragödie in eine Classe mit unseren, allen Kunstsinn höhnenden Operetten sezten. Allerdings vergafsen sie hierbei jene Instrumental-Begleitung. Bei einer feierlichen Rede ist es wol denkbar, dafs der Redner sich unterstüzen lasse durch ein Instrument, das aufser ihn selber Niemand vernimmt, ohne dafs dadurch sein Vortrag sich von der Haltnug der schlichten Rede entferne: aber die vielwechselnde, heftige Rede des Tragikers, von einer vernehmlichen Flöte verfolgt, mufs nothwendig melisch sein, wenn sie nicht sich in sich selbst verwirren soll. Hätten die Melodramatisten unsrer Zeit, Rousseau, Benda, oder wer sonst noch hierher gehört, sich diesen Versuch einfallen lassen, so wären wir wol von ihren Kunstmartern befreit geblieben. Sie verloren sich lieber noch tiefer, und liefsen ihre pinselnden Geigenstriche hinter den ausgesprochenen Säzen dienend folgen, um mit affectirter Malerei dem dürftigen Ausdrucke nachzuhelfen. Man sage mir nicht, dafs sie hierzu genöthiget waren, eben weil ihre Texte in Prosa gefafst waren: warum liefsen sie sie nicht in Verse sezen? Nein sie wähnten sicher, dem tragischen Diverbium der Griechen näher zu kommen, wovon die älteren Italiäner die Idee doch schon richtiger gefafst hatten.

men. Was uns sonst noch erzählt wird von der Zahl der Interlocutoren, dafs ihrer erst nur zwei waren, dann aber drei zugelassen worden, läuft am Ende darauf hinaus, dafs Rede und Gegenrede nothwendig zwei Personen fordern, und dafs wenn die dritte noch hinzukommt, als Vermittelung, Löser, oder Bekräftiger des einen Theiles, die Form des Gespräches vollendet und abgeschlossen ist. Da es jedoch oft nicht bis zum Stillstehen kommen soll, so konnte als neue Erregung auch wol die vierte Person nöthig werden; und dieses war denn gemeiniglich eine des Chores, als der aufser dem Kreise des vollendeten Gespräches liegt [34]). Dafs übrigens in einem sittlichen Gespräche jedesmal nur Eine Person spreche, ist ein Gesez das von selbst einleuchtet; und vor der Unart zwei Stimmen durch einander sprechen zu lassen, bewahrte die Griechen schon die Natur ihres melischen Vortrages. Sobald auch nur zwei Stimmen zugleich singen sollten, so mufsten sie nothwendig ganz dasselbige, und im Einklange vortragen, und dann war es nicht mehr blofse Recitation, sondern ein förmliches Singen, ein Aeisma. Verläfst die Rede den Trimeter und ergreift dafür den Tetrameter, so ist die Ursache immer eine höhere Stimmung des Affectes, die auch eine Steigerung des melischen Vortrages mit herbei führen mufste zu dem, was wir Arioso nennen; und da ist es an sich begreiflich, dafs an den Stellen, wo er sich zum vollen Melodema des Gesanges erhob, auch die Begleitung melodisch fortlaufend wurde. Noch mehr mufs dies der Fall in den anapästischen Theilen gewesen sein: ja wo diese nicht in die kurzen Säze des wechselnden Dialoges zerfallen, sondern fortgesezt bei einer Stimme verbleiben, da scheinen sie wol förmlich abgesungen, und mithin auch in fortlaufender Melodie begleitet worden zu sein. Von dieser Art sind vorzüglich jene anapästischen Säze, die wie Vor- Nach- und Zwischenspiele den wirklichen Chorgesängen beigefügt sind.

Die durchgehende und symphonirende Begleitung der Instrumente war dagegen bei allen wirklichen Gesängen eine unausbleibliche Forderung. Wir haben schon bemerkt, dafs die Grade der Zögerung oder Beschleunigung im Vortrage durch den musikalen Rhythmos in der abgeschlossenen Stanze des Gesanges genauer abgemessen und

34) In den noch vorhandenen Tragödieen erinnere ich mich in der That nicht, vier Skeniker in Einem Gespräch mit einander gefunden zu haben; dafs es aber Statt fand, bezeuget der Name, den man dieser Rolle gab. Ein solches Einreden eines vierten Skenikers hiefs nehmlich ein Parachoregema (παραχορήγημα) wie, wenn es auf den Chor fiel, es Paraskenion (παρασκήνιον) genannt wurde. Diese Namen scheinen mir nebenher anzudeuten, dafs solche Einrede wol am gewöhnlichsten dem Chorführer (ἡγεμών) zufiel, und dafs man es vielleicht auch als fehlerhaft ansah, wenn ein vierter Skeniker dazu gebraucht wurde.

festgehalten war, als wodurch überhaupt erst ein Symphoniren, und also auch die stätige Begleitung möglich wurde; so auch, daſs aus demselben Grunde in solcher Stanze die Melodie bei der gleichen Harmonie und dem gleichen Tropos bleiben muſste. Sicher waren hier keine Übergänge erlaubt; wohl aber ein Wechsel von einer Stanze des Gesanges zur anderen. Dies wird für besondere Gesänge sogar ausdrücklich gemeldet. Die Tragödie aber nahm mancherlei Arten von Gesängen auf. Neben denen des gesamten Chores finden sich hier die skenischen Klagen [35]) und andere Wechselgesänge, Gesänge einzeler Stimmen, die, oft ohne Regel, unter den Rollen herumgehen, und dergleichen mehr. Es gab solche die ganz stillstehend gesungen wurden, während andere, zwar durch orchestische Geberden und Bewegungen, jedoch nur mimischer Art begleitet wurden, und wieder andere einen vollständigen, figurirten Tanz forderten. Denn obwohl die tragische Gesticulation durchaus orchestisch war, so blieb sie doch gemeinhin auf Mimesis beschränkt, entsprechend dem jedesmaligen Affecte, und übereinkommend mit dem Rhythmos des melischen Vortrages: nur zu bestimmten Gesängen konnte sie durch symbolische Figuren der Deixis [36]), oder auch durch Darstellung ei-

35) Die κόμμοι, und die ἀπὸ τῆς σκηνῆς. Jene sind Gesänge die zwischen dem Chore und dem Skeniker wechseln, diese aber werden nur vom Skeniker gesungen. So erklärt Aristoteles diese Kunstausdrücke (π. ποιητ.); es wäre aber irrig zu meinen, daſs diese Arten von Gesängen nicht auch in der Komödie vorgekommen wären, weil der Philosoph ihrer nur bei der Tragödie erwähnt. Von der Komödie sagt er überhaupt so gut wie gar nichts; in der äuſseren Form aber ist es unleugbar, daſs sie gern die Tragödie nachahmte, und parodiirte. Der Name, Kommos, gehet auch nicht den Inhalt an, sondern lediglich die Form; er bezeichnet ein Ausschmücken, ein Prunkstück in der Composition.

36) Die Griechen erkannten in ihrem Tanze drei Grund-Elemente an, von welchen Plutarchos (Διάλ. π. Μȣσ.) gradezu zwar nur das Eine, die Deixis, angiebt, doch aber in der Definition desselben auch die anderen andeutet. Er sagt: Die Δεῖξις bestehet in der Darstellung, nicht einer Handlung, oder eines Leidens; sondern der Dinge an sich, durch das Mittel geregelter und rhythmischer Bewegung. Als Beispiele solcher Dinge an sich führt er an, den Himmel, die Erde, eine Umgebung von theilnehmenden Menschen.

Hiernach muſsten sich die Tänze in drei Classen unterscheiden, nach dem, wie eines dieser Elemente vorwaltete. Entweder war der Hauptgegenstand eine Handlung, wie der Tanz des Ballspieles, der Waffentanz, Telesias (τελεσίας) genannt, und der Korikon, der, wie es scheint, ein thrakischer Kriegestanz gewesen; der Schiffertanz, Mothon; die Mimetike, ein Tanz, der das Ertappen über einen Diebstahl darstellte, grade wie Forster einen bei den Eiländern der Südsee beschreibt, und andere: auch sind wol die Tänze hierher zu rechnen, die ohne eine bestimmte Handlung darzustellen, bloſs in künstlichen Bewegungen des Körpers, dessen Gewandtheit zu zeigen bestimmt waren, wie die Lakonische Bibasis, die Pinakides u. dgl. Oder er war mimisch, die Darstellung des Charakters, des Affectes, der Sitte: wie etwa die Hypogypones, die an der Krücke getanzt wurden, um die mühsamen Bewegungen des Greisen-

ner besonderen abgeschlossenen Handlung, sich zum vollständigen Tanze erheben. Von der lezten Art bemerken wir vor anderen als Beispiel den Tanz der Jo im Prometheus des Äschylos; von jener war der eigentümliche Reigen des Chores. Doch bevor wir von diesem handeln, müssen wir die Beschaffenheit dieses Chores selbst entwickeln.

Unter allen Formen, die ein Chortanz mag annehmen können, ist die des Kreises unstreitig die zunächst liegende, und mithin auch wol die frühere. Das zweite aber ist das Tanzen gegen einander; und dieserhalb mufste ein jeder Chor sich in Hälften scheiden können. Ferner konnte mancher Chor auch in drei Abtheilungen getheilt sein müssen nach den Stimmen der Antiphonie, der tiefen des Mannes, dem Diapason des Weibes, und dem Disdiapason des Kindes. Von dieser Art war die lakonische Trichoria der Tyrtaios. Ob nun gleich die Tragödie, in den Masken des Chores, das heifst in dem äufseren Charakter seiner Personen, die Einheit vorziehen mufste, Kinder für sie nie ein Bestandtheil desselben werden konnten (wo Kinder vorkommen, bilden sie besondere Gruppen), und auch in einem männlichen Chore sich nicht leicht ein Anlafs fand, Knechte mit den Freien zu paaren, so mufste doch immer der tragische Chor, nicht nur in zwei Hälften getheilt werden können, die wir die Flügel nennen wollen; sondern da er aufserdem sich auf mancherlei Art mufste gruppiren können, so blieb auch für ihn eine Zahl nothwendig die zugleich der Dreitheilung fähig war. Der tragische Chor aber hatte aufserdem noch einen Chor-Führer an seiner Spize, der Hegemon [37]) genannt wurde, und der nie mittanzte, sondern in der Regel seinen Stand an der Thymele behauptete, und an jedem Flügel einen Vortänzer oder besonderen Führer desselben. In Folge der Figur, welche gewöhnlich die Flügel bildeten, wenn sie ge-

alters darzustellen. Hierher mufs auch der Morphasmos gerechnet werden, der sich mit Nachäffung der Thiere beschäftigte, und der Skops oder Skopias, der durch albernes Drehen des Halses die Vögel nachahmte. Oder endlich war er Apodeiktisch, indem der Tanz durch die Figur, die er auf dem Plane beschrieb, etwas symbolisch andeuten sollte: wie der Tanz Geranon, der dem Theseus zu Ehren um den Altar Apollons die Windungen des Labyrinthes nachbildete; und wie der vollständige dithyrambische Chorreigen, der in seinen Wendungen und periodischem Stillstande Himmel und Erde symbolisiren sollte: denn ohne Zweifel hat Plutarchos diesen im Auge da, wo er jene Gegenstände als Beispiele anführt. Hierher gehört auch jene Pyrricha, welche Appuleius als Vorspiel im Theatron zu Korinthus beschreibt, und die wol gar ein Tetrakomos sein dürfte. Allein wenn ein apodeiktischer Tanz nun Himmel und Erde symbolisch darstellen sollte, so konnte er dies gewifs nicht anders als so, wie uns der Chorreigen des Stesichoros beschrieben wird, indem er durch die Kreiswendungen der beiden Chor-Hälften gegen einander die Bewegung der Sonne und des Sternenhimmels nachbildete, und dann durch Stillstehen das Ruhen der Erde.

37) Ἡγεμών, Anführer: nach einer Leseart, die Hemsterhuys zum Pollux beibringt.

sondert gegen einander standen, hiefsen dieselben Koryphaien, die an den Spizen der Hörner stehenden. Diese, so wie der Hegemon, mufsten vor den anderen Choreuten durch irgend etwas Unterscheidendes sich den Zuschauern bemerklich machen [38]). Hierzu mufste in der Tragödie hauptsächlich die verschiedene Würde des Alters, des Geschlechtes, des Standes und Amtes dienlich sein, so dafs in einem Chore von Bürgern oder Bürgerinnen, immer die jüngeren den linken Flügel bildeten; in einem Chore von Frauen und Mägden, diese Mägde. Es wurde hieraus ferner zur Regel, dafs die minder würdige Classe, oder der linke Flügel, stets von einem der würdigeren geführt wurde, die den rechten bildete; und der Chor-Führer selbst war immer der würdigste und älteste: selbst für die Komödie galt es als Gesez, dafs in einem gemischten Chore ein Mann die Frauen führte, eine Frau die Kinder, eine Freie die Dienenden. Bestand also ein tragischer Chor aus fürstlichen Frauen mit ihren Zofen, so war eine jener Frauen Koryphaie der Zofen, die den linken Flügel bildeten, deren also immer zwei weniger waren; und eben so konnte ein solcher Chor wol auch einen männlichen Hegemon bekommen, der dann gewissermafsen den Charakter eines Skenikers gewann [39]). Allein auch wo der Chor ganz aus gleichen Personen bestand, wie jener der Okeaniden im Prometheus, und der Eumeniden des Äschylos, mufsten doch immer jene drei Personen sich vor den anderen durch irgend was auszeichnen, sei es nun durch den Hauptschmuck, durch ein besonderes Gewand, oder durch das, was sie etwa in der Hand führten.

Wenn der monarchische Charakter, den die Tragödie aus den von ihr behandelten Mythen gewann, und ihre feierliche Haltung für den Chor derselben einen Hegemon nöthig machte, so verwarf ihn dagegen die Komödie aus dem entgegengesezten Grunde ihres demokratischen Treibens und des Scheines der Unruhe und Zufälligkeit, den sie liebte. Aus allen hier berührten Bedingnissen aber ergiebt sich nun für die mögliche Stärke eines Chores, dafs der tragische mit Einschlufs seines Führers eine ungleiche Zahl bilden

38) Diese Forderung scheint in der Natur des Reigentanzes selbst zu liegen, und blieb wol nirgend aus, wo dieser sich fand. So erzählt Lichtenstein von dem Chor-Tanze, den er bei den Betjuanen im inneren Afrika aufführen sah, dafs die Koryphaien sich durch einen Kranz um das Haupt auszeichneten von aufrecht stehenden Stachelschweins Schaften von der längsten Gattung, die bei den vielen Wendungen des Kopfes im Tanzen immer wogend gegen einander klirrten.

39) Wie in den Hiketides des Euripides, wo der Greis Adrastos den Chor der Mütter der sieben gefallenen Heroën führt.

bilden mufste, mit Ausschlufs desselben und der Koryphaien eine gleiche, aber von solcher Art, dafs sie sich auch in drei theilen liefse. Von dieser Beschaffenheit sind die Zahlen, die uns als die gewöhnlichen angegeben werden, von funfzehn, und von zwölf Personen, wovon diese lezte die geringste mögliche ist. In der ersten ist der Hegemon mit einbegriffen; die lezte wird durch ihn auf dreizehn gebracht. Wenn man von jener ihn abziehet, so bleiben auf jedem Flügel sieben Choreuten, und rechnet man noch die beiden Koryphaien ab, so bleiben auf jedem Flügel sechs, das ist die Stärke des ganzen Flügels in dem geringeren Chore, und die nächste Zahl, die sich zugleich in zwei und in drei theilen lässet. Hieraus gehet sogleich ein starker Verdacht gegen die Zahl funfzig hervor, die nicht nur entschieden von einer Aufführung der Eumeniden angegeben wird, sondern die Einige sogar für eine angebliche erste Aufführung in Sicilien der Hiketides des Äschylos haben folgern wollen, welches jedoch auf alle Weise bezweifelt werden mufs [40]). Späterhin werden wir zeigen, auf welche Weise diese Zahl für die Eumeniden wohl zu vertheidigen sein mag. Allein wenn nun erzählt wird, dafs aus Veranlassung jener übergrofsen Schaar von funfzig Eumeniden verordnet wurde, dafs fernerhin der tragische Chor nicht mehr die Zahl funfzehn überschreiten sollte, so folgt hieraus nicht, dafs diese lezte Zahl früher nicht gewöhnlich gewesen; vielmehr mufste sie von Anbeginn her die üblichere sein. Aufser den schon angegebenen Gründen mufste ihr noch dieser den Vorzug, sogar vor der Zahl Zwölf, gewinnen, dafs sie im Sinne der pythagoreïschen Symbolik in jedem Flügel sieben Glieder bot, gleich den sieben Planeten und den sieben Intervallen des Diapason. Denn auf dieses Symbol war ja der eigentliche dithyrambische Chorreigen begründet, der in der Tragödie immer ein Paar Mal vorkam, und so sehr als ihr Grundpfeiler galt, dafs sogar der Bau des

40) Diese Zahl schlösse erstlich den Hegemon aus, den der tragische Chor doch unerlafslich zu fordern scheint; und dann läfst sie sich nicht in drei theilen. Gab es je eine Tradition, die den Chor der Danaïden auf diese Zahl sezte, so hat sie sich wahrscheinlich nur aus der Zahl jener Königstöchter gebildet, deren doch der Dichter auch im gröfsten Chore nur 49 hätte anbringen können. Da er aber diese Töchter des Danaos doch nicht ohne alle Begleitung in die Orchestra einführen konnte, so hätte sein Chor nach der gewöhnlichen Regel 97 Personen stark werden müssen, ohne den Hegemon, der allenfalls ein Mann sein konnte.

Aus dem oben gesagten aber mufs nun auch der Chor in den Hiketides des Euripides geschäzt werden. Der flehenden Mütter mufsten einmal 7 sein, wie es auch die eigenen Worte des Stückes mehr als einmal ausdrücklich besagen. Diese waren von Zofen begleitet, die den linken Flügel bildeten, und deren Koryphaie eine der Mütter war. Ihrer konnten also nur 5 sein, und der Chor war mithin nur zwölf Personen stark, ohne den Hegemon, welchen Adrastos vorstellte.

Theatron auf ein ihm entsprechendes astrologisches Schema angelegt war. Auch trifft die genannte Zahl überein mit jener der Priesterinnen in der Feier der Lenaien, wo die Gemalin des Archonten Basileus eben so den vierzehn Gerairen vorstand, wie der Hegemon den vierzehn tragischen Choreuten. Im Tempel des Dionysos in den Sümpfen zählte man gleichfalls vierzehn Altäre. Man ist also berechtiget, einen solchen Chor von funfzehn Personen anzunehmen in allen Tragödien, worin nicht nähere Gründe für den kleineren von dreizehn entscheiden.

Zu jenem Chor-Reigen aber, der, wie gesagt, die Kreisbewegung des Weltsystems nachbilden sollte, war die Sonderung des Chores in zwei Flügel unerlaſslich, weil der rechte den Lauf der Sonne, der linke den des Sternenhimmels zu beschreiben hatte. In dieser Absicht stellten sich dieselben zu beiden Seiten des Altares, der ihnen zum Centrum ihrer Wendungen diente, mit dem Gesichte gegen einander gekehrt in paralleler Richtung auf [41]: der rechte auf der Morgenseite, der linke auf der Seite des Abends. Darauf tanzte der rechte Flügel im Kreise durch Mittag, Abend und Mitternacht wieder nach seinem Standorte zurück, im Abend aber gieng er vorn vor dem hier stehenden linken Flügel vorbei: und dies war die Strophe. Nun tanzte der linke seinen Reigen eben so und gieng durch Mittag und Morgen, aber hinter dem rechten vorbei, bis er wieder auf seinen Standort gekommen war: und dies war die Antistrophe. Die Namen, Strophe und Antistrophe, sind unstreitig von diesem Tanze hergenommen, und nicht von dem Wechsel des Gesanges, der freilich auch von dem einen tanzenden Flügel auf den andern übergieng; durch sie allein schon giebt also die lyrische Ode unzweideutig zu erkennen, daſs sie von melisch orchestischer Bestimmung war, obschon

41) In der Orchestra des Schauplazes war dies Centrum die Thymele. Es kam also hier der rechte Flügel den Zuschauern linker Hand zu stehen (siehe *Tab. IV.* δ.), der linke rechter Hand (γ). Denn so wie wir, um uns zu orientiren, das Gesicht nach Mitternacht wenden, so pflegten sich die Griechen nach dem Mittag hin zu richten, und fanden also den Aufgang auf ihrer linken: und dies mag wol einer mit von den Beweggründen gewesen sein, den Schaupläzen gewöhnlicher die angezeigte Lage gegen Mittag hin zu geben. Die Theilung des Grundschema nach den Zodiakalhäusern behauptete hierdurch ihre richtige Bedeutung; weshalb es mich gar nicht wundern sollte, falls man einmal in dem Fuſsboden einer attischen Orchestra jenes Grundschema wirklich vorgezeichnet entdecken sollte. Die Koryphaien (die im Risse für den rechten Flügel mit a, für den linken mit b, bezeichnet sind) muſsten ferner auf den von den Zuschauern entfernten Enden ihrer Reihen stehen: denn der Lauf der Sonne gehet vom Morgen durch den Mittag zum Abend, der Koryphaie aber tanzte vorauf. In diesem Mittag lag die Skene, und in Mitternacht dagegen was zur Unterwelt gehörte, die charonische Stiege und jenes Anapiesma; so daſs aus dieser Anlage ein Übereintreffen aller Intentionen hervorleuchtet, welches nicht unbemerkt bleiben durfte.

die Tragödie auch zu anderen Gesängen, die nicht getanzt wurden, einen solchen symmetrischen Wechsel der Form anwendete. Geraume Zeit blieb die Ode bei dieser Zweitheilung stehen, bis der sikelische Dithyrambiker Tisias bemerkte, dafs der Stillstand der Erde, die durch die Thymele ihm auf eine zu mechanische Weise dargestellt schien, zur Vollendung des Symbols ebenfalls in der Form der Ode selbst ausgedrückt werden müsse, und also noch den Schlufsgesang hinzufügte, der vom gesamten Chore stillstehend gesungen wurde, und durch seinen Namen, Epodos, der blofs vom Gesange hergenommen ist, noch mehr bezeuget, dafs die beiden früheren Theile getanzt wurden: wie denn der Dichter selbst, der dies aufbrachte, davon den Beinamen, Stesichoros, Der den Chor zum Stillstehn gebracht, erhielt, unter welchem er bekannter ist. Danach kam ein anderer, Sakadas, dessen auch Pindaros erwähnet, welcher im Geiste des pythagoreïschen Symbolisirens fand, dafs diese Dreitheilung der Ode mit den drei ursprünglichen Tropen der Tonkunst überein traf, und demnach es so einführte, dafs die Strophe im dorischen Tropos gesungen wurde, die Antistrophe im phrygischen, und die Epodos im lydischen [42]. Es verstehet sich von selbst, dafs bei jenen Tropen zu-

42) Wenn gesagt wird, alle ihre Wunderwirkungen bringe die Tonkunst vermittelst ihrer fünf Tropen hervor, so darf man nicht zweifeln, dafs auch die Tragödie sie alle fünf in Anwendung gebracht: sie die mehr als andere Dichtarten alles Vermögen der Tonkunst in Anspruch nehmen mufste. Und wenn sie dennoch so oft vorzugsweise durch den lydischen Tropos, oder ihre Harmonieen bezeichnet wird, so beweiset dies nur, was sich von selbst ergiebt, dafs dieselben bei ihr vorherrschten. Wenn sie dagegen auch häufig durch jene drei ursprünglichen Tropen charakterisirt wird, so kann solches nur auf das oben beschriebene Epodikon Bezug haben, welches, wie schon bemerkt worden, gleichwie der Grundpfeiler der Tragödie angesehen wurde, um welchen so zu sagen sich die dramatische Handlung erst herum schlang. In dem Epodikon gehen die drei Tropen Hand in Hand, verschwistert wie Chariten; und es verdient hier beiläufig aus des Plutarch Διάλ. π. Μȣσ. der Anführung einer merkwürdigen Statue Apollons zu erwähnen, die noch zu jenes Schriftstellers Zeiten in dem Tempel zu Delos zu sehen war, aber für so alt galt, dafs Einige sogar behaupteten, sie sei noch aus den Zeiten des Herakles, und von den damaligen Einwohnern der Insel Kos, den Meropern, geweihet worden. Diese Statue hielt in der Rechten den Bogen, auf der Linken aber die Gruppe der Chariten, von denen eine die Lyra spielte, die andere die Doppelflöte, die dritte die Syrinx. Was sollte dies Sinnbild wol andres bedeuten, als eben die Chariten der Tonkunst? Aber in welcher Art? Die Doppelflöte ist phrygischen Ursprungs; die Syrinx war aber offenbar für eine noch höhere Stimmung geeignet durch ihre kurzen Rohre. Zwar unterschied man zweierlei Arten: die gröfsere tyrrhenische, deren Rohre von Blech waren, auf der schrägen Seite des Dreiecks geblasen wurden, und durch Wasser verschiedentlich gestimmt werden konnten; und die kleinere griechische, die aus gewachsenem Rohre verfertiget und unten verklebt war, aber auf der graden Seite ihres Dreiecks geblasen wurde. Doch vermuthe ich, dafs sie überhaupt lydischer Herkunft war. Die orphische Lyra endlich war offenbar das Haupt-Instrument bei den Doriern und Thessalern und konnte wol als ihr Eigentum gelten. Mithin wären hier die Chariten der Ton-

gleich auch wirkliche dorische, phrygische, lydische Harmonieen verstanden werden müssen. So war nun die Form des Epodikon vollendet, die sich so oft wiederholen liefs, als erfordert werden mochte; und im Gegensaz zu diesem wurde die frühere Form, die nur in einer Folge von Strophen und Antistrophen bestand, Antistrophikon genannt. Zwischen jenen beiden Formen, die dem eigentlichen Chor-Reigen zu Theil geworden, waren allerdings mehr Abweichungen möglich: es hätte auf eine fortgesezte Folge von Strophen-Paaren erst am Schlusse eine einzele Epodos folgen können: es hätten die einzelen Strophen des Tanzes wol in kleinere Abschnitte zerlegt und so durch einander geflochten werden können, dafs beide Flügel in gewissem Sinne zugleich tanzend, und folglich auf verschiedenen Puncten des Grund-Schema vor einander vorbei gehend, beide erst am Schlusse ihren Reigen vollführt hätten. In der That findet man ähnliche Anordnungen; doch da die Form wechselnder Stanzen nothwendig auch da gebraucht wurde, wo der Chor nur singen sollte, ohne zu tanzen, wenigstens ohne den förmlichen Reigen zu tanzen, der überhaupt nicht zu oft vorkommen konnte; so ist fürs erste auszumitteln, wo eigentlich jener dithyrambische Reigen seinen Plaz fand, um nicht Gefahr zu laufen dafs man durch die Ähnlichkeit der Formen verleitet werde, ihn an Stellen anzunehmen, wo er nach den Gesezen jenes Schauspieles nicht Statt finden durfte. Schon der kleinere oder gröfsere Kreis, den dieser Reigen zu beschreiben im Stande war, gewährte an sich immer einige Abwechselung [43].

Es unterliegt aber keiner Widerrede, dafs diese Form des Reigentanzes auch der attischen Tragödie eigen war, die sie von dem älteren Dithyrambos überkommen hatte als Grundpfeiler ihrer veränderten Gestaltung. Nur bleibt es mifslich in den noch vorhandenen Tragödien überall die Stellen nachzuweisen, wo dieser Tanz eintrat, jezt, nachdem es schon von so früher Zeit her den Grammatikern beliebt hat, ohne Hinsicht

kunst dargestellt gewesen durch ihre ursprünglichsten Tropen: Lyra: dorisch; Doppelflöte: phrygisch; Syrinx: lydisch.

43) Da die Thymele, als Mittelpunct des Reigens, im Centrum der Orchestra stand, diese aber ihren vollen Halbkreis behauptete, während die Skene den anderen Halbkreis durchschnitt, so fiel dieser Reigenkreis natürlich näher an die Skene, mit der er in Beziehung stand, als an die Zuschauer. Der Vorsprung der Stiege am Logeion bedingte den gröfst möglichen Kreis des Tanzes, den kleinsten die Forderung, dafs der Chor nie durch die Thymele vor den Zuschauern versteckt würde. Ziehet man diese Kreise in den Plan (siehe *Tab. IV.* ☧ und Ω.), so wird klar, dafs dieser Tanzreigen nie den Raum (B b β) berühren konnte, der nach Mitternacht hin unter den Füfsen der Zuschauer den Erscheinungen aus der Unterwelt angehörte.

auf Tanz oder Art desselben, jede Gesangs-Stanze, Strophe, und jede Wiederholung derselben Antistrophe zu benennen. Jeglicher Gesang verträgt Gleichheit und symmetrischen Wechsel der Stanzen; Amoibeien, Prosodien oder Processions-Gesänge bedingen dies ausdrücklich; auch den Embaterien oder Märschen ist es ganz natürlich, in gleichen oder symmetrischen rhythmischen Abschnitten fortzugehen; hat man doch sogar den Gesang der Propompoi bei dem Abführen der Eumeniden in der Tragödie des Äschylos in Strophen und Antistrophen abgesezt, da es doch unleugbar ein Prosodion ist, das im graden Fortgehn gesungen werden mufste, und an keine Kreiswendungen zu denken erlaubt. Dies einzige können wir von vorn ein mit Bestimmtheit annehmen, dafs wo wir ein vollständiges Epodikon finden, bestehend aus Strophe, Antistrophe und Epodos, das, zu einer Zeit einfallend, da die Handlung still stehet, lediglich bei dem Chore verbleibt, es unfehlbar auch auf die beschriebene Weise getanzt, und dafs die Strophe dorisch, die Antistrophe phrygisch, die Epodos lydisch gesungen worden: bei dem blofsen Antistrophikon ist, besonders dies lezte, nicht vorauszusezen, sondern gegentheils dafs es entweder durchaus lydisch, oder auch, wenn gleich bei wechselnden Tropen, doch in lydischen oder mixolydischen Harmonieen gesezt war. Doch wäre es nicht unmöglich, dafs erstlich auch hier der Dichter gern einmal ein Antistrophikon aus zwei Stanzen hingesezt hätte, gleichsam als ein abgebrochenes Epodikon, und demnach auch die Strophe dorisch, und die Antistrophe phrygisch genommen hätte, wobei aber selbst Inductionen aus anderen Eigenheiten uns nicht einmal zu einleuchtender Wahrscheinlichkeit führen können; und überhaupt ist, wie gesagt, aus der antistrophischen Form der Rhythmen allein durchaus nicht auf einen begleitenden Tanz zu schliefsen, noch weniger grade auf diesen Kreistanz. Zwar können auch andere Gesänge, Monostrophen, Anomoiostrophen, wol öfters mit Tanz begleitet gewesen sein; aber dann waren es Solo-Tänze anderer Art. Wenn hingegen Aristoteles [44]) in der Gliederung der Tragödie das Epeisodion als denjenigen Theil bezeichnet, welcher zwischen zwei vollständigen Chorgesängen eingeschlossen ist, so scheint dies freilich von blofsen Gesängen auf keine Weise gelten zu können, da von solchen die Tragödie von einem Ende zum anderen durchwebt ist; sondern dafs hier unter vollständigem Chorgesange der oben beschriebene Chor-Reigen verstanden werden müfste, wovon wir also in jeglicher Tragödie zwei zu suchen hätten, und zwar wol nur zwei. Allein wollte man

44) In dem Tractat περὶ ποιητ. im 12ten Capitel. Dieses Philosophen Eintheilung der Tragödie gehet, wie man siehet, nur die äufsere Form an, ohne Rücksicht auf den Inhalt.

hier nichts als vollständige Epodika suchen, so würde man das Epeisodion in mancher Tragödie gar nicht unterscheiden können; nimt man dagegen an, dafs es auch wol blofse Antistrophika sein konnten, so wird es unter den genannten Umständen mifslich, diese herauszufinden, und man geräth in die Gefahr, den meisten Tragödien mehr als ein Epeisodion, oder auch keine Exodos zuschreiben zu müssen, welches gewifs nicht des Philosophen Meinung ist. Durch diese seine Angabe gewinnen wir also hierüber keine weitere Gewifsheit, als etwa diese, dafs in jeder Tragödie zwei vollständige Chor-Gesänge vorkamen, d. i. nach unsrer Deutung förmliche gesungene und getanzte Chor-Reigen, wenn es auch nicht immer abgeschlossene Epodika waren, sondern oft nur Antistrophika, und diese sogar verschiedentlich abgebrochen und untermischt gewesen sein möchten. Immer blieb es beim Chor-Reigen nothwendig bedungen, dafs jedesmal der tanzende Flügel auch mit allen seinen Stimmen singen mufste: stumm tanzend, während etwa eine skenische Stimme sänge, darf man sich den Chor nie vorstellen, da dieser dem Vortrage des Skenikers vielmehr alle seine Aufmerksamkeit zuwenden soll, auch sein Tanz ohnehin dem Gesange desselben nie folgen konnte.

Eine merkwürdige Stelle in dieser Hinsicht, die wir daher hier anziehen müssen, ist unter des Aristoteles Problemen über die Musik das funfzehnte: Warum die Nomoi nicht die antistrophische Form annehmen, während doch andere Gesänge, die für Chöre bestimmt sind, es thun? Ist es etwa, fragt er weiter, weil die Nomoi zu künstlerischen Agonismen (Gesänge, woran der Sänger seine ganze Kunst entwickeln mag) bestimmt sind, wo, weil die Künstler darin nachahmen, und deshalb ihre Modulationen müssen ausdehnen können, der Gesang unbestimmt lang wird und sich mannigfaltig entwickelt? Denn, fährt er fort, wie die Worte, gehen auch diese Melodieen der Nachahmung nach, ja sie sind ihr mehr noch als die Worte dienstbar. Darum haben auch die Dithyramben, nachdem sie nachahmend geworden [45]) (unter dem Timotheos) keine Antistrophen mehr, die sie doch anfänglich hatten. Der Grund ist, weil vormals die freien Bürger selbst in den Chören sangen, da es dann nicht leicht gewesen wäre, dafs Mehrere hätten zusammen singen, und dabei gegen Andere wetteifern sollen, und zwar so, dafs sie ihre Gesänge an eine und dieselbe Melodie gebunden hätten. Denn Einem ist es möglicher als Mehreren zusammen, einem einzelen agonistischen Sänger möglicher als einem Chore, der dabei einen gleichen Charakter zu behaupten

45) Das heifst zufolge des Vorhergehenden, nachdem sie Bravurstücke für berühmte Sänger geworden waren.

hat, mehrerlei Abänderungen im Gesange vorzunehmen. Darum machte man den Gesang für Chöre einfacher: der antistrophische Gesang aber ist ein solcher einfacher, der immer dieselbe Melodie wiederholt. Darum, sezt er zum Schlufs hinzu, sind auch die Gesänge der Skeniker nie antistrophisch, die des Chores aber sind es. Denn der Skeniker ist durchweg Agonist, der Chor aber nicht eben so [46].

Hieraus ist zu erachten, was man von jenen Abtheilungen zu halten hat, nach welchen antistrophische Gesänge zwischen dem Skeniker und dem Chore wechseln sollen, so dafs entweder der Skeniker die Strophe sänge und der Chor die Antistrophe, wo denn der rechte Flügel stumm bliebe, oder umgekehrt. Es ist nicht genug, dafs zwei Stanzen denselben Rhythmos beibehalten, um Strophe und Antistrophe zu bilden, sondern sie sollen im übrigen den gleichen melodischen Gang und die gleiche Dauer behaupten; wie wir aber so eben vernommen, haben die Hauptrollen sich nie auf jene einfachen Weisen beschränkt, die dem Chore seines Symphonirens wegen nothwendig waren, auch ist es durchaus nicht glaublich, dafs je durch eine Reihe von Stanzen blofs der eine Flügel des Chores zum Singen gekommen wäre. Es müfste folglich erst klar werden, dafs in solchen Reihen von Gesängen, ganz abgesehen von den Stanzen des Skenikers, jene des Chores unter sich paarweis überein träfen, ehe man ihn antistrophisch nennen dürfte; allein auch dann wäre er es nur im uneigentlichen Sinne: denn an die eigentlichen Tanz-Strophen, wie sie der Reigen des Stesichoros forderte, ist dabei gar nicht zu denken. Dieser konnte immer nur da Statt finden, wo die dramatische Handlung stille stand, und der Chor sich benehmen konnte, als sei nur er zugegen. Man darf also nie zu voreilig auf den kreisförmigen Reigen-Tanz da schliefsen, wo der Rhythmos der Gesänge die antistrophische Form annimt; auch ist da, wo etwa zu erweisen wäre, dafs der Gesang der Stanze gliederweis unter die einzelen Stimmen der Choreuten umgehet, sicher nie an den Tanz zu denken. Wo der Gesang der ganzen Stanze erweislich bei der einzelen Stimme des Koryphaien bliebe, wäre freilich wol der begleitende Tanz seines Flügels gedenkbar; doch mufs die Vermuthung auch hier schüchtern bleiben, da die übrigen Bedingungen zum Tanze nicht leicht damit zusammentreffen werden. Wo hingegen der Tanz sonst wohl annehmlich wäre, die Stro-

46) Im 9ten Cap. der Poëtik hat er folgende Bemerkung, die der Beziehung halber hier stehen mag. Auch die besten Tragiker, sagt er, hätten ihre Fabeln zuweilen mit Episoden überladen. Denn um künstlerische Bravurstücke anzubringen, (ἀγωνίσματα ποιοῦντες) erweitern sie die Fabel über ihr Vermögen (παρὰ τὴν δύναμιν παρατείναντες).

phen des Gesanges aber in sehr kurzen Säzen wechseln, da müſste doch immer erst erweislich sein, daſs mehr dieser zu kleinen Strophen und Antistrophen sich in gröſsere rhythmische Abschnitte vereinigen lassen, so daſs sie den Kreis auszufüllen vermöchten, bevor man ihn wirklich einräumen dürfte. So würde jene früher erwähnte Tanz-Form eintreten, wo die beiden Flügel sich auf verschiedenen Puncten des Kreises begegneten. Ob übrigens gleich erwartet werden dürfte, daſs ein vollständiger Chorreigen in der Regel durch einen anapästischen Vorgesang des Führers angekündiget, oder durch einen solchen beschlossen worden, besonders wenn er keine Epodos hatte; so giebt doch auch dieses keine zuverlässige Andeutung, da es bei jeder anderen Gesangsweise gleichfalls Statt finden konnte: eher dürften solche anapästische Säze, wo sie zwischen den Strophen eintreten, noch die Vermuthung verstärken, daſs die Strophen nicht von diesem Tanze begleitet worden.

Gesänge, bei welchen offenbar keinerlei Tanz Statt fand, sind solche, die als Gebete, Gelübde oder Betrachtungen in höchster Einstimmigkeit hervorgehend, vom gesammten Chore stillstehend vorgetragen wurden, und die wir mit dem Namen, Systema, bezeichnen wollen [47]. Allen Chorgesang aber, er mochte mit Tanz begleitet worden sein oder nicht, unterscheidet Aristoteles überhaupt in zwei Classen: Parodos, und Stasimon. Unter dem ersten Namen begreift er die Gesänge, womit der Chor sich ankündiget, er mag nun schon singend eintreten, oder erst anheben, wenn er an die Thymele gekommen ist: also wol alles, was vor dem ersten vollständigen Chor-Reigen voran gehet; unter dem zweiten aber, die folgenden, nachdem sich der Chor gleichsam seines Standortes bemächtiget hat. Gesänge einzeler Stimmen faſst er eben so unter zwei Classen, nehmlich der wechselnden Kommoi, und derer, die nur dem Skeniker anheim fallen: von dem so bestimmten Gesange aber schlieſst er die Anapästen und die Trochäen aus: weil nehmlich ihr Vortrag in der Mitte zwischen der dialogischen Recitation und dem vollständigen Gesange schwebte. Ein andrer Unterschied war wol auch dieser, daſs bei den wirklichen Gesängen, wenn sie auch nicht von vollständigem Tanze begleitet wurden, die Gesticulation doch immer in höherem Grade orchestisch wurde, als bei der jambischen Recitation.

Doch

47) Ich weiſs zwar wohl, daſs jede Anordnung von Rhythmen ein System genannt wird, und daſs demnach dies Wort ein unschicklicher Name für eine besondere Art Gesänge scheinen könnte: doch haben ja Grammatiker schon vorlängst die hier gemeinten Gesänge so benamet, und wenn sie wiederholt werden, nennen sie es Analepsis.

Doch wie nun überhaupt dieser tragische Tanz beschaffen war, und welchen Charakter er in dem Systeme seiner Bewegungeu behauptete, davon werden wir schwerlich mehr eine deutliche Vorstellung gewinnen können, da wir nicht mehr jene Abhandlung besizen, die Äschylos selber darüber verfaſst haben soll [48]). Der Name, Emmeleia, durch welchen er in Hinsicht auf seinen Stil von anderen Tanzarten unterschieden wurde, deutet freilich an, daſs in ihm eine strenge Einhälligkeit der Bewegungen, sowohl mit dem Rhythmos des Gesanges, als auch mit dem Affecte des Wortvortrages gefordert war; und daſs die Lehre auch in Bestimmung der Form und Bedeutung einer jeden Bewegung und Geberde sehr ins Specielle gegangen, das gehet aus so vielen Kunstausdrücken für derlei Einzelheiten hervor, die sich bei dem Pollux [49]) finden. Wenn hingegen der Tanz der Komödie den Namen, Kordax, führet, so scheint allerdings, daſs er ihn nicht aus sich selbst, sondern anders woher entlehnt hatte; und auch diejenigen unsrer Antiquare, welche den griechischen Kordax in dem Saltarello der Italiäner wiederfinden wollen, müssen einen besonderen Volkstanz dieses Namens anneh-

48) Wie unter Anderen auch Athenaios versichert. Daſs Äschylos Gedicht, Musik und Tanz wie in einem Guſs hervorbrachte, trauet man leicht diesem hohen und kräftigen Geiste zu; eben so auch, daſs er, der Ordner und Begründer der tragischen Kunst, die Einübung seiner Schauspieler selbst leitete, wie der genannte Schriftsteller berichtet. Doch ist dies nicht so zu verstehen, als habe er hierbei sich keines Gehülfen weiter bedient: vielmehr erfahren wir eben daher, daſs gleich wie er, obschon Angeber der ganzen Skenerie, doch nothwendig sich einen Skenenmaler, und einen Maschinenmeister zu gesellen muſste, die nach seinem Sinne ausführten, er gleichfalls auch einen besonderen Tanzmeister, mit Namen Telestes hatte, der die Einübung ins Einzele übernahm. Daſs es von ihm an immer so gehalten wurde, zeigen schon die Namen, *χοροδιδάσκαλος* und *ὑποδιδάσκαλος* an. Ob dieser Telestes auch in der Gesezgebung für den tragischen Tanz dem Dichter zu Hülfe gewesen, oder selbst bei Verfassung jener Abhandlung, davon wird nichts erwähnt: unwahrscheinlich ist es immer nicht, da derselbe als ein groſser Künstler in seinem Fache gerühmt wird. Insbesondere wird seine Kunst im Gebrauch der Hände gepriesen, wodurch er dem Tragiker vorzüglich werth werden muſste. Wenn aber Athenaios von ihm erzählet, daſs, als er einst die Sieben vor Thebe getanzt habe, man an seinem Geberdenspiele deutlich alles erkannt habe, was die Helden auſsen vor der Stadt vornahmen; so ist dies keinesweges auf die Tragödie des Äschylos zu beziehen, worin keine Rolle zu finden, die einen so anhaltenden mimischen Solo-Tanz verstattete; sondern es muſs dieses eine besondere Pantomime von des Tänzers eigener Erfindung gewesen sein.

49) *Onomast. Lib. IV. cap.* 13, 14. Freilich scheinen die hier angeführten Kunstnamen zum Theil dem tragischen Tanze nicht sonderlich zu entsprechen, und man möchte darum vielleicht kein Gewicht darauf gelegt wissen, daſs er sie grade bei dem tragischen Tanze anführt. Allein man siehet doch auch leicht ein, wie Kunstausdrücke, insonders unter dem Schauspieler-Volke manchmal so ins Willkürliche und Lächerliche ausschweifen können, daſs es schwer wird, und oft unmöglich, an ihnen zu erkennen, was sie bezeichnen sollen.

men, und können nicht jenen unendlich wechselnden der Komödie meinen. Bei ihrem Bedürfnifs, der Lust des unteren Volkes zu schmeicheln, mochte sie so oft nur immer möglich in einen solchen Volkstanz übergehen, vorzüglich wenn er etwa gar in die phallische Art einschlug; allein auf der anderen Seite liebte sie zu sehr die Mannigfaltigkeit, um nicht auch alles andere nachzubilden, was dieser Art im wirklichen Leben vorkam. Unter den Stücken des Aristophanes, finden sich gleich die Vögel, worin der Tanz durchweg in eine der Arten des Morphasmos [50]) hinüberspielen mufste, welchen Charakter er auch sonst noch annehmen mochte; und seine Frösche konnten ebenfalls nichts als einen solchen Morphasmos tanzen. Mit der Sikinnis, als dem eigentümlichen Tanze des Drama satyrikon, möchte es eben die Bewandtnifs haben. Einige geben ihn für einen thrakischen Tanz aus; die wahrscheinlichere Meinung aber ist, dafs er phrygischen Ursprungs war und zu den Festen des Bassareus oder Dionysos Sabazios gehörte. Als solcher ist es begreiflich, dafs er als Chorreigen in das satyrische Drama übergehen, und hier eben die Stelle einnehmen konnte, wie in der Tragödie der dithyrambische Reigen. Ein paarmal sollten wir ihn also wol in jedem Stücke dieser Art erwarten dürfen: doch da auch Menschen und Götter in denselben mitspielten, so mufsten daneben aufser dem allgemeinen emmeleïschen auch andere Tänze vorkommen, selbst für sich bestehende und abgeschlossene, wie der Tanz des Ballspieles in der Nausikaa des Sophokles sein mufste, wenn anders dies Stück ein Drama satyrikon war, wie vermuthet wird. Wenn nun schon dergleichen Steigerungen, oder Abschweifungen aus dem gewöhnlichen Gange des Geberdenspiels, in der Tragödie nicht so allgemein erwartet werden dürfen, wie in jenen beiden Spielen, so sind doch auch ihr nicht Tanzstücke höherer Art abzuleugnen, nicht nur von der apodeiktischen, sondern auch von jener Art, die wir die pragmateïsche nennen möchten, das heifst solche die eine abgeschlossene Handlung darstellten. Von der lezten Gattung haben wir schon das Beispiel der Jo im Prometheus angeführt, deren ganzer Auftritt ein ziemlich lebhafter Tanz sein mufste, der in künstlichen und schönen Wendungen des Leibes das Ausweichen vor der verfolgenden Bremse und zugleich die Angst des Leidens ausdrückte: Epithalamien, Opfertänze und dergleichen konnten aber auch nicht ausbleiben. Noch weniger konnten rein mimetische Tänze höherer Art entbehrt werden. Denn so wie der Dialog nur ein schlichtes rhythmisches Geberdenspiel vertrug, das sich zum förmlichen

50) Nehmlich die Skopias, eine Art Morphasmos, worin die Vögel in dem Drehen des Halses nachgeahmt wurden, welches mit einer gewissen Albernheit der Geberdung begleitet wurde.

Tanze verhielt, wie die melische Recitation zum förmlichen Gesange; so kommen doch im Spiel der Orchestra [51]) sowohl für Skeniker als Thymeliker monostrophische Gesänge vor von so hohem Schwung des Affectes, dafs man sich wie nothgedrungen fühlt, die Begleitung von einem höheren mimetischen Tanze anzunehmen. Die tragische Emmeleia konnte also im Allgemeinen zwar nicht von hüpfender oder springender Art sein, sondern mufste mehr blofs schreitend und schwebend bleiben: solche Sprünge oder Leibes-Anstrengungen, die im Tanze angebracht zu werden pflegen, lediglich um Gewandtheit und Kraft zur Schau zu geben, mufs man sich aus ihr verbannt denken. Allein aus dem oben entwickelten gehet hervor, dafs sie doch in so manchen besonderen Fällen sich auch über diesen ihren gewöhnlichen Charakter erheben konnte und mufste: die Bedeutsamkeit selbst erheischte oft ein gewaltsameres Schreiten und heftigere Sprünge. Den Chor der Eumeniden beim Äschylos wird Niemand ernstlich betrachten können, ohne sogleich gewahr zu werden, dafs der Tanz desselben, um entsprechend zu bleiben, häufig in gewaltige Schritte, in förmliche Säze übergehen mufste. Die Bewegung dieser ungestümen, übermenschlichen Kräfte, dieser göttlichen Bluthunde, wie der Dichter sie nennet, durfte keinesweges eine ganz gewöhnliche sein; und in allen ähnlichen Anlässen, wo es für ihre Absicht bedeutend wurde, durfte auch die Tragödie sich keine noch so grofse Kraftanstrengung versagen. Doch verstehet sich von selbst, dafs dergleichen Bewegungen, je künstlicher und angestrengter sie waren, um so weniger ununterbrochen mit dem Gesange fortgeführt werden konnten. So was war nur der späteren Ausartung vorbehalten, die nach des Lukianos Bericht endlich zu jener sinnlosen Zerspaltung verleitete, dafs jede Rolle ihren besonderen Tänzer erhielt, der den unbeweglichen Sänger mit der stummen Bewegung des Tanzes begleitete. Von jener keuscheren Emmeleia der alten Tragödie aber ist dagegen mit Zuversicht anzunehmen, dafs sie in Hinsicht auf die Symbolik der Geberden mit der bildenden Kunst in gegenseitigem Verkehr gestanden habe: zuerst hat sie an dieser sich gebildet, dann manches bestimmter festgesezt ihr wieder zurück gegeben. Wir für unser Theil müssen hier bekennen, dafs bei so vielen Stellungen, ja oft bei allen Figuren so manches Kunstwerkes, am dringendsten aber bei angestrengteren Bewegungen, wir uns des Gedankens an den tragischen Tanz nicht erwehren konnten [52]).

51) Nur im Spiel der Orchestra: dies erinnere ich mit Fleifs. Denn vor der Skene, auf dem Logeion, hat in der attischen Tragödie schwerlich je eine Rolle förmlich getanzt.

52) Vorzüglich unter den Malereien auf irdenen Gefäfsen giebt es tragische Darstellungen, in wel-

So viel genüge uns hier im Allgemeinen über den Charakter der Emmeleia. Wenn aber bei so durchaus melisch orchestischen Spielen, wie die Tragödie und Komödie der Athenäer war, eine Instrumental-Begleitung schon erwähntermaſsen durch die häufigen harmonischen Übergänge in den recitirten Theilen so wie im vollen Gesang durch den reichen Wechsel des Rhythmos unentbehrlich wurde, den Gesang auch die unausgesezte Begleitung und die Vorspiele noch zu heben hatten; so wurde sie nun von noch mehr ausgebreiteter Anwendung dadurch, daſs wenn häufig der Schauspieler Geberdungen und Bewegungen fortsezen sollte, indeſs der Gesang oder die Recitation

chen die Bewegungen, besonders die heftigeren, sich kaum anders, als aus der Idee einer Orchesis erklären lassen. Oft ist hier die ganze Stellung, bei sonst sehr rager Haltung, doch mehr vor- oder rückwärts neigend, als es bei dergleichen Handlungen in der gemeinen Stimmung des Lebens der Fall sein würde. Das vorgestreckte Bein hat dabei meist die Richtung, wie an einem Tänzer, der von einem Sprunge auf den Boden niedersezet. Man siehet hier nicht leicht einen schwärmenden Dionysos, einen Hermes, der seiner Spröden nachsezet, ohne seine Einbildung auf den Gedanken an eine Emmeleia hingeleitet zu fühlen, und bei mancher verfolgenden Erinnys muſs man eingestehen, daſs jene des Äschylos so daher fahren muſsten. Auch in plastischen Werken deuten oft die abgewogenen Stellungen, das Schwebende derselben, unzweideutig auf Tanz. Um nicht seltene Sammlungen anzuführen, so sehe man nur in Hirts Bilderbuch, welches in jedermanns Händen sein kann, die 11te Vignette mit dem Poseidon, und auch die 17te mit dem Ares an: besonders an dem ersten ist die Tanzstellung unverkennbar. Selbst in der nie sattsam gepriesenen Eleganz der so harmonisch abgewogenen und leicht, gleichsam auf den Fuſsspizen hinschwebenden Stellung des Apollon vom Belvedere, wer kann da das Bild eines emmeleïschen Tanzes verkennen, wo auch in der Hand, die den Pfeil abdrückte noch ein Rhythmos lebt. Wie sollte es auch anders sein? Bei einem Volke, das so allgemein dem Tanze zugethan war, und ihn bei keinem schicklichen Anlaſs entbehren wollte, wie wäre es da möglich gewesen, ihn nicht alsbald auch anzuschauen als die vollendete, die ideale Bewegung der idealen göttlichen Wesen?

Aber auch auſser jenen Beziehungen auf die tragische Emmeleia, die freilich der bildenden Kunst am nächsten liegt, möchte zu den bildlichen Darstellungen des Altertums der Tanz überhaupt öfter das Vorbild gegeben haben, als es angemerkt zu werden pflegt. Unter den Gemälden zu Portici sind jene schönen schwebenden Nymphen mit Schüsseln und Schalen in den Händen, höchst wahrscheinlich nach Stellungen der Pinakidas entworfen. Es war dies ein lakonischer Tanz, wobei man volle Schüsseln in den Händen trug. Der Zweifel des Pollux scheint mir hierbei keiner Beachtung werth: er ist nehmlich ungewiſs, ob man mit den Schüsseln tanzte, oder über dieselben weg sprang. Allein ein solcher Sprung gewann nichts unterscheidendes durch die Art des Gegenstandes, über welchen er geschah, höchstens durch den Umfang desselben; wogegen, während eines künstlichen und lebhaften Tanzes Schüsseln voll Flüssigkeit, oder leicht rollender Früchte so im Gleichgewicht zu erhalten, daſs nichts daraus verschüttet wurde, ein reizendes Schauspiel gewähren muſste. Bei tanzenden Bakchanten in halb erhobenen Arbeiten ist es freilich zunächst eine Tyrbasia, die der Darstellung zum Grunde lieget; allein eine Art von Stellungen, die dabei selten fehlet, erinnert nebenher an die Bibasis. Dieser Tanz, ebenfalls ein lakonischer, mochte wol auch mit den bakchischen Tyrbasien verwandt sein; sein unterscheidendes aber wird darin gesezt, daſs in den Sprüngen der Tänzer sich mit den Füſsen gegen das Gesäſs schlug.

schon schwiegen: diese in der Tragödie doch schlechterdings nie unrhythmisch sein durften, also immer durch das Spiel eines Instrumentes geleitet werden mufsten. Sogar das blofse Ein- und Abtreten des einzelen Skenikers durfte nie ganz aus diesem Charakter fallen, viel weniger der Zug des Chores: und folglich konnte das Instrumenten-Spiel nie vermifst werden. Zur theatralen Begleitung aber war im Allgemeinen den Wind-Instrumenten oder Flöten-Arten der Vorzug eingeräumt. Zwar finden wir Nachrichten, dafs auch Saitenspiel in den Tragödien vorkam; und wenn gleich solche Nachrichten meist von Schriftstellern späterer Zeiten herrühren, so finden wir doch auch in den Komödien des Aristophanes Anzeigen, dafs es schon von den grofsen Tragikern angewendet worden. Gleichfalls erfahren wir von jenen Schlag-Instrumenten, die kein eigentliches Melos, sondern nur den Rhythmos anzugeben fähig sind, dafs sie eben zu diesem Behuf angewendet worden; sogar bezeugen es Abbildungen von dramatischen Auftritten, wo ein Begleiter erscheint, der den Rhythmos tritt oder schlägt. Doch sind diese Abbildungen aus späterer Zeit und nur von komischen Auftritten; von den grofsen Tragikern ist schwer anzunehmen, dafs sie einen besonderen Angeber des Rhythmos, dessen Gegenwart immer störend wurde, geduldet haben sollten, denn bei dem Chore, für welchen er doch am nöthigsten scheinen möchte, konnte immer der Hegemon, der den Gesang jedesmal intonirte, viel schicklicher auch den Rhythmos mit den Händen angeben, da er nie mit tanzte, und durch seinen Stand, gewöhnlich an der Thymele, den Choreuten beständig im Gesichte blieb. Seltene Pomp-Züge ausgenommen, bei welchen solcherlei Geräusch etwa eingeführt war, dürfen wir also voraussezen dafs es hier nicht vorkam: dem Drama satyrikon scheinen dagegen jene Schall- und Klapper-Instrumente eher anzugehören, als eigentümliche Begleitung beim Tanze der Satyrn und Silene. Was aber das Saitenspiel betrifft, so ist es jezt wol unmöglich, die seltenen Stellen heraus zu finden, wo es möchte angebracht worden sein.

Im Allgemeinen mufsten wol die geblasenen Instrumente den dramatischen Spielen angemessener gefunden werden. Erstlich ist ihr Klang der menschlichen Stimme verwandter: der Tragödie besonders mufste er sich durch seinen klagenden Charakter empfehlen vor dem heiteren Klang des Saitenspieles. Zweitens sind jene Instrumente, besonders in der Höhe, einer gröfseren Stärke fähig, als die Saiten-Instrumente. Vor allem aber hatten sie den grofsen Vorzug einer leichteren Handhabung; wodurch sie auch im Fortschreiten leicht zu spielen waren, so dafs es, wie wir schon früher angemerkt haben, den Flötenbläsern sogar zur Sitte wurde, während des Spiels tänzerische Geberdungen zu machen. Aufserdem war ihr Spiel das gewöhnliche bei Opfern, bei

Kriegesmärschen, bei Hochzeiten und Leichenbegängnissen, also bei den wichtigsten Momenten des geselligen Lebens: und endlich war dies das eigentümliche Spiel bei allen dionysischen Festen, und die hergebrachte Begleitung im Dithyrambos [53]. Die sonst gewöhnlichen Instrumente dieser Art konnten nun in der Tragödie zwar gelegentlich angewendet werden, nicht aber die allgemein gebräuchlichen sein. Denn jedes dieser Instrumente war nur auf einen Tropos der Harmonie gestimmt, außer etwa die pythische Flöte: seinem Inhalte nach mußten im pythischen Flötenspiele nothwendig Übergänge aller Art vorkommen, und konnte also wol nicht anders ausgeführt werden als auf einem Instrumente, das auf alle Tropen gebohrt war; und vielleicht wurde es eben durch diese Vollständigkeit das Instrument für die Solospieler, wie daraus hervorgehet, daſs alles Solospiel auf der Flöte durchweg Pythikon genannt wurde. Das dramatische Spiel aber verlangte unstreitig Instrumente von derselben Vollständigkeit, weil sonst jeglicher Bläser fünf Flöten hätte bei sich führen müssen, wobei lächerliche Miſsgriffe nicht hätten ausbleiben können. Deren gab es nun zwei Gattungen, die von ihrer Bestimmung, Hypotheatroi auloi, genannt wurden. Die eine wurde näher mit dem Namen Chorikoi auloi, Chorflöten bezeichnet, und von ihnen wird ausdrücklich erinnert, daſs sie dem Dithyrambos angehörten: nothwendig also entlehnte sie die Tragödie von daher. In dieser Gattung aber gab es drei Arten: Paidikoi, für Chöre von Kindern; Parthenioi, für weibliche Chöre, und noch volltönendere, für Männer: also nach Diapason und Disdiapason zu einander gestimmt. Alle giengen sie unten weiter aus, und waren an diesem Ende etwas gebogen: ihr Klang muſste demnach einige Ähnlichkeit mit unseren Oboen und Klarinetten haben. Die andere Gattung hieſs schlechthin die Tragische, und kann wol nicht anders als zur Begleitung der Skeniker gedient haben; ob-

53) In des Plutarchos Διάλ. π. Μουσ. giebt der Interlocutor Soterichos den Apollon als Erfinder der Flöten an, und behauptet daſs daher auch alle Tänze und Opferceremonien im Dienste dieses Gottes von Flötenspiel begleitet worden. Allein bei Opfern scheint dies ziemlich allgemein eingeführt gewesen zu sein, ohne besondere Beziehung auf die angerufene Gottheit; und eben so scheint dies Spiel auch zum Tanze allgemein üblich gewesen zu sein. Überhaupt aber war wol die Lyra mehr dem Apollon eigen, die Flöte dem Dionysos; wo es bloſs auf Gesang ankam, herrschte wol jenes Instrument, dieses aber, wo es auf Tanz ankam; dieses war dem Dithyrambos eigen, jenes dem Epos. In den plastischen Kunstwerken ist Dionysos überall mit Flötenspiel begleitet; den Apollon wird man nicht leicht mit der Flöte finden, so häufig er dagegen mit der Lyra oder Kithara abgebildet ist. Ein Mythos erzählet, Apollon sei, wie Athene, dem Flötenspiel abhold gewesen, bis der Dithyrambiker Sakadas ihn wieder damit versöhnte durch Einführung des berühmten Pythikon aulema: welches doch nichts andres bedeuten kann, als daſs bis dahin dieses Gottes Dienst des Flötenspiels entbehrt hatte.

schon uns nichts näheres über dieselbe berichtet wird, so wird doch wahrscheinlich, dafs sie der pythischen Flöte näher nachgebildet [54]), und ein grades Rohr war. Waren nun dies die beiderlei Instrumente, womit gewöhnlich in der Tragödie begleitet wurde; so haben wir den Gebrauch der phrygischen Doppelflöte, eben so wie aller anderen Instrumente, höchstens in solchen besonderen Fällen zu erwarten, wo sie ausdrücklich die Sitte erheischte [55]).

Es leuchtet ein, dafs, nach der angegebenen Beschaffenheit jener Tonkunst, und des dramatischen Spieles, der Chor wenigstens drei Flötenbläser forderte, und in der Regel auch jeder Skeniker seinen eigenen. Nur selten trat der Fall ein, wo zwei un-

54) Man darf nehmlich annehmen, dafs überhaupt die Hypotheatroi auloi von vollerem und stärkerem Klange waren, als die sonst gebräuchlichen; und dieselbe Bewandtnifs mufste es mit der Pythios aulos haben. Nun sagt aber Aristides Quintilianus: Zwischen der Salpinx (einem Instrument von der Art unserer Trompeten und Posaunen) als dem männlichsten, und der Phrygischen Flöte, als dem weiblichsten unter den geblasenen Instrumenten, hielten sich in Hinsicht auf den Klang die Pythios aulos und die Aulos chorikos in der Mitte; jene aber wäre wegen ihres tieferen und schärferen Klanges, wieder männlicher als diese, die einen höheren und weicheren Klang gäbe. Die Krümmung und Erweiterung nach unten giebt den weicheren Klang; demnach müfste die pythische Flöte gleich und grade gebohrt gewesen sein. Nach der gröfseren Tiefe aber zu urtheilen, mufste sie entweder länger, oder durchaus weiter gewesen sein, als die Chorflöte. Gegen diese gehalten mufste jene also sich eher dem Flötenklang nähern. Da nun der genannte Schriftsteller die pythische Flöte mit der Chorflöte zusammen stellt, ohne der tragischen zu erwähnen, so scheint daraus hervor zu gehen, dafs die lezte mit der ersten von einerlei Art gewesen, indem er jener wol auch gedacht haben müfste, wenn sie von dieser wesentlich verschieden gewesen wäre.

55) Jene Angaben beim Terentius, nach welchen seine Komödien bald durch rechte, bald durch linke, bald durch beiderlei Flöten begleitet worden, fürchte ich nicht, mir hier entgegengesezt zu sehen. Unter den gewöhnlichen Flöten gab es gröfsere, die mit den Fingern der rechten Hand gespielt wurden, und kleinere, die man mit den Fingern der linken spielte: jene dienten zur Begleitung der männlichen, diese der weiblichen Gesänge. Man spielte aber auch beide zugleich, indem man ihre Mündungen in einer Binde vereinigte, die vor den Mund gebunden wurde. Häufig waren sie in dieser Absicht durch ein Querjoch mit einander verbunden, so dafs immer die gröfsere auf die rechte Hand kam: und dies gab die ζύγιος αὐλός, oder phrygische Doppelflöte, die als ein Symbol der Ehe galt, und besonders bei Hochzeiten gebraucht wurde. Nun kann aber hier, selbst von der älteren Komödie nicht die Rede sein, als die weit mehr als die Tragödie Anlafs haben mufste, Instrumente aller Art anzuwenden; um so weniger noch von jenen Komödien des Terentius, die dagegen, von beschränktem häuslichen Inhalt, und ohne allen Chor-Gesang und Tanz, mit sehr einförmiger Begleitung zufrieden sein konnten. Darum wurden ganze Stücke mit der einen oder der anderen Art Flöten allein begleitet, je nachdem der ganze Vortrag mehr ins Männliche oder Weibliche gieng, obschon in jedem Männer und Weiber auftraten. Dabei aber sind doch wahrscheinlich auch hier chorische Flöten zu verstehen: denn so wie es auch unter diesen Verschiedenheiten nach den Geschlechtern gab, so werden sie wol auch auf die gewöhnliche Weise gehandhabt worden sein, und konnten sonach ebenfalls rechte und linke Flöten genannt werden.

zertrennliche Interlocutoren sich mit einem einzigen Begleiter behelfen konnten. Alles Übrigen zu geschweigen, so tritt doch gemeiniglich einer der Interlocutoren ab, während der andere bleibet, oder tritt ein, während der andere schon da ist. Nun mufste aber sein rhythmisches Gehen immer durch das Spiel eines Instrumentes geleitet und heraus gehoben werden; ja gar oft, wenn er zu einer der Eisodos in den Dromos eintrat, mufste das Spiel sein Kommen und die Art desselben ankündigen, noch ehe er gesehen werden konnte. Und obschon dies Spiel, wenn etwa ein andrer Skeniker derweil noch recitirte, mit dem Melodema dieser Recitation überein treffen mufste, so mufste es sich doch immer unterscheiden lassen, sei es nun dafs es in Symphonie oder Antiphonie mit jenem gieng. Von den drei Bläsern des Chores aber war der eine für den Hegemon, der sich oft als besondere Rolle darstellte, und die anderen für beide Flügel. Die anapästischen und trochaïschen Gesänge des Hegemon wären demnach nur von Einem Instrumente begleitet gewesen; antistrophische Chor-Gesänge darf man aber wol als gemeiniglich von zwei Instrumenten begleitet annehmen, nehmlich dem des Hegemon, und dem des eben singenden Flügels, und die Epodos, und solche Gesänge, denen wir den Namen Systema beigelegt haben, mit allen dreien. Wenigstens gab es in jeder Strophe eine Stelle, wo die beiden Instrumente zusammen trafen, nehmlich da wo der Koryphaie in die Intonation des Hegemon einfiel. Diese Flöten richteten sich aber ihrer Art nach überall nach dem Charakter des Chores selbst. Waren die Flügel verschiedenen Geschlechts, wie häufig in der Komödie, so waren es auch ihre Flöten: und wo die Tragödie einen weiblichen Chor einführte, dessen Hegemon einen Mann vorstellte, wie in den Hiketides des Euripides, da war auch die eine Flöte eine männliche, und die anderen beiden parthenische. Ieder Neben-Chor hatte ebenfalls zwei begleitende Instrumente: denn in der Tragödie hatte auch ein solcher stets einen Führer an der Spize, der eines anderen Charakters sein, und für sich sprechen konnte. Als Beispiel führen wir aus dem eben genannten Stücke den Zug an, der die sieben Leichen der erschlagenen Heroën in die Orchestra begleitet. Da es Leichen von Männern, und Heroën sind, so hätte nach dem Gesez der Nenien die Salpinx vorspielen müssen; und es sei dahin gestellt, ob sie nicht wirklich den stummen Zug führte. Allein es begleiten ihn die sieben Söhne, die noch zarte Knaben sind, obgleich nicht mehr Kinder, und die, in die Orchestra angelangt, um die Reihe Monodien singen, zu welchen die Paidikos aulos begleiten mufste: und da jene von einem Paidagogos geführt wurden, der Zug aber in Eil und Unglück veranstaltet war, so wäre es wol auch möglich, dafs derselbe statt jener Salpinx, von einer männlichen Chorikos aulos geführt worden, als

jenem

jenem Paidagogos zugehörig. Ein zweites Beispiel finden wir im Oidipus basileus des Sophokles an dem Oberpriester mit seinen Opferknaben. Dieser Neben-Chor tritt hinter dem Haupt-Chore ein, die Knaben paarweise, der Priester an ihrer Spize. Indem der ordentliche Chor sich um die Thymele in seine Flügel scheidet, ziehet jener in der Mitte hin durch an den Altar. Gleich hinter dem Priester aber mufsten zwei Spielleute folgen, die beide zusammen den Marsch, oder die Prosodie, spielten, und dann begleitete einer den Vortrag des Priesters. Selbst jeder ganz stumme Zug mufste solcher Gestalt von wenigstens einem Spielmanne geleitet werden. Wenn aber nun der eigentliche Chor nicht weniger als drei Bläser haben konnte, und also auch in der Regel sich mit so vielen begnügte; so folgt doch daraus nicht, dafs er nicht noch mehr annehmen durfte, wenigstens damals als er noch nicht durch ein Gesez auf eine so geringe Gröfse eingeschränkt war, und insbesondre da, wo die Begleitung an sich eine Bedeutung gewinnen konnte, und es also vortheilhaft wurde, sie durch verstärkte Antiphonie hervor zu heben. Dies war der Fall in den Eumeniden, ganz vorzüglich in jener früheren Aufführung, die derselben funfzig zählte. Das Getön ihrer Flöten konnte mit als eines von den Schrecknissen dieser Grimmen Wesen erscheinen, indem es stellenweis aus ungewöhnlicher Höhe zu ungewöhnlicher Tiefe antiphonirte; und da die Spielleute des Chores sich nicht verborgen halten konnten, sondern ihm überall hin folgen mufsten, so konnten sie ihn der Zahl nach scheinbar vermehren helfen, so bald sie durch das Costum nicht merklich zu unterscheiden waren. Nimt man nun in dieser Voraussezung der Flötenspieler fünf an, die eben auch als Eumeniden erschienen, und also von der Gesamtzahl von funfzig abzuziehen sind; so bliebe für den singenden Chor die nicht ungerechte Zahl von dreimal funfzehn, oder fünf und vierzig Personen übrig, die nach Abzug des Hegemon gleiche Flügel von zwei und zwanzig giebt, und sich sonst noch gar mannigfaltig in Gruppen theilen lässet. Dies möchte wol die einzige Art sein, wie die so oft und so ausdrücklich wiederholte Zahl von den funfzig Eumeniden zu retten wäre.

So wie nun fast jegliche Rolle ihren eigenen besonderen Spielmann erheischte, so mufste dieser dem Skeniker überall hin folgen, welches auch keinen auffallenden Mifsstand geben konnte, sobald der lezte, wie gewöhnlich, sonst ein Gefolge bei sich haben sollte. Der Spieler folgte eben wie die anderen, und gehörte auch dem Costume nach zu ihnen. Erlaubte die Rolle nur Einen Begleiter, so war Er derselbe. So konnte selbst der Keryx seinen eigenen Spieler mit sich führen, dieser mochte nun ein Flöten- oder Saitenspieler sein. Allein manche Rolle erlaubte durchaus kein Geleit, wo dann der Instrumentspieler versteckt, oder doch so gestellt sein mufste, dafs er nicht störend

in die Augen fiel. Für göttliche Wesen, die in der Luft, auf der Mechane oder den Aiorai, erschienen, konnten leichtlich die begleitenden Instrumente auf dem Söller des Skenengebäudes verborgen bleiben; das gleiche findet Statt für den gefesselten Prometheus beim Äschylos. In solchen Fällen war das Verlauten aus der Höhe das angemessenste, und jener Söller der einzige Ort, der sich hierzu darbot. Manche prologizirende Erscheinungen, die eben so kein Gefolge duldeten, ein aus dem Logeion aufsteigender Wasser-Gott und dergleichen, mufsten dagegen ihr begleitendes Spiel unten versteckt finden, auch war es hierbei nicht unangemessen, dafs dieses Spiel ein wenig gedämpfter tönte. So mufste für den prologizirenden Diphtheriten im Agamemnon die Flötenbegleitung sich in dem Phryktorion befinden; und für den Schatten des gemordeten Sohnes in den Troerinnen des Euripides ertönte es wol am schicklichsten von der charonischen Stiege her, wohin jener eilet. Allein es giebt noch manche andere Rollen, die eben so wenig eine Begleitung haben dürfen, und doch recitiren, singen und von einem Orte nach dem andern sich begeben. Einem gemeinen Boten, einem Knechte, kommt kein Geleite zu; ein Philoktetes soll eben ganz verlassen und einsam sein; im Prologos zum Geisselschwinger Aias können Athene und Odysseus bei ihrem Gang zum Spähen unmöglich Einen hinter sich geduldet haben; jener Aias selbst mufste da, wo er sich ermordet, nothwendig ohne Zeugen sein. Für alle dergleichen Fälle mufsten die Flötenspieler möglichst unbemerkbar ihren Plaz in der Orchestra finden, etwa hart an der Wand unter den Sizen des Theatron, vorzüglich an den Wangenwänden, wo sie am wenigsten bemerkt wurden.

Die Flötenspieler des Chores hingegen traten jeder Zeit mit demselben auf, und blieben mit ihm unter den Augen der Zuschauer: im Costum erschienen sie in demselben Verhältnifs zu ihm, wie die vorher erwähnten zu ihren Skenikern. Sie waren immer mit dem Chore von gleichem Geschlechte, aber untergeordneter Art: bestand jener aus Freien, so erschienen seine Flötenbläser als Diener; wo dies Verhältnifs nicht Statt fand, waren sie den anderen Choreuten gleich. Schon dadurch, dafs ihr Geschäft keine Maske vertrug, und sie also sich begnügen mufsten, das Gesicht zu schminken oder anzustreichen, erschienen sie doch immer als niedrigere Wesen, und dadurch, dafs sie das etwanige Zeichen der Würde nicht in den Händen tragen konnten. Dem zufolge waren bei dem Chore der Okeaniden im Prometheus des Äschylos die Flötenspieler ebenfalls Meer-Nymphen; bei den Eumeniden waren auch sie Erinnyen; bei einem Chore freier Frauen stellten jene Mägde dar, bei einem von dienenden Frauen, Mägde niedrigerer Art.

Der Chor aber mochte ein- oder ausziehen zu welcher der drei Seiten er wollte, zu einer der Eisodos, oder zur Skene; immer geschah es auf eine der folgenden Weisen. In Heftigkeit und Eile war es die Zerstreute, bei ruhigeren Anlässen aber geschah es in geregelter Ordnung gleich einer Kriegsschaar. Zu dieser Art des Zuges gehört eigentlich das Spiel des anapästischen Marsches, oder das Embaterion; bei jener konnte es nach dem obwaltenden Affecte ein Jambikon, ein Trochaïkon, eine Pyrrhiche sein, ein mehr oder minder wechselnder Gang oder Lauf, ja oft auch ein förmlicher Tanz. Der zerstreute Zug duldete zwei Abänderungen, indem er entweder in einer langen Reihe Mann nach Mann geschah, oder auch Gruppenweis: eben so der geordnete, der nach Gliedern und Rotten gereihet war [56]. Im tragischen Chore war die Rotte drei Mann tief; bestand er also aus funfzehn Personen, so kamen auf jedes Glied deren fünf, und der Hegemon mit den beiden Koryphaien bildeten die äuſserste Rotte am einen Ende der Glieder. Zählte er nur dreizehn Personen, so gieng der Hegemon allein vorauf, die Koryphaien machten die Ecken der äuſsersten Rotte, und jedes Glied wurde vier Mann stark [57]. Ein dermaſsen gestellter Chor konnte nun sich so bewegen, daſs entweder das Glied, oder auch die Rotte Fronte machte. Das erste wollen wir die breite Ordnung nennen, das andere die lange. Ihre Wahl hieng ab von dem Eindruck, den eine breitere Fronte, oder die gröſsere Länge des Zuges machen konnte, die noch durch Auseinanderziehen der Rotten vermehrt werden konnte. Kam nun ein Chor in dieser langen Ordnung an, wo der Hegemon und die beiden Koryphaien die vorderste Rotte machten, und die drei Flötenbläser vor ihnen her giengen [58]; so gieng er im Dromos grade aus, bis mitten vor die Thymele, wo er gegen diese einschwenkte.

56) Vielleicht war es diese Marschordnung, die man χορὸς τετράγωνος nannte. Doch giebt beim Appuleius jene Pyrrhica, die er als Vorspiel in dem Theatron zu Korinthos aufführen lässet, noch das Beispiel eines Tanzes in der Figur des Vierecks, der füglich auch diesen Namen verdienen konnte.

57) In einem Chore, wie jener der Hiketides beim Euripides, hätte der männliche Hegemon ohnehin nicht schicklicher Weise mit den Frauen in Reihe und Glied treten dürfen. Bei diesem Chore bleibt aber noch zu erinnern, daſs da die zwei Flötenbläserinnen nothwendig Mägde vorstellten, sie mit den fünf singenden dennoch dieselben auf gleiche Zahl mit den Frauen brächten.

58) *Tab. IV* ist diese Ordnung bei D vorgestellt, und die Richtung ihres Marsches und ihre Entwickelung durch punctirte Linien angegeben. Die Choreuten waren mit Numern benannt, je nach dem Plaz, den sie im Flügel vom Koryphaien an gerechnet einnehmen sollten: sie hieſsen Zweiter, Dritter, u. s. w. des rechten oder des linken Flügels, Danach sind sie auch im Risse verzeichnet, die des rechten Flügels mit römischen Ziffern, die des linken mit gemeinen. Der Hegemon ist durch A bezeichnet, die Flötenspieler durch die griechischen Buchstaben χ. ψ. ω.

Dann verfügte sich der Hegemon an den Altar, als seinen gebürenden Standort; die beiden Koryphaien aber begaben sich zu beiden Seiten dorthin, wo sie die Spizen ihrer Flügel nach der Seite gegen das Logeion bilden sollten, und an diese reiheten sich dann ihre Choreuten Mann um Mann an, und bildeten zwei einfache Linien, die parallel gegen einander sich von den Koryphaien in die Orchestra hineinzogen. Die breite Ordnung des Zuges aber mufste die Rotte, die der Hegemon und die Koryphaien bildeten, allemal auf der Seite nach den Zuschauern haben: wenn der Zug so in die Mitte des Dromos gekommen war, so kehrte sich blofs jeder für sich gegen die Thymele, wonach die Entwickelung wie in der vorigen Ordnung geschah [59]). Mithin kam der rechte Flügel den Zuschauern linker Hand zu stehen. Zum antistrophischen Tanz stand der Hegemon gemeiniglich auf oder an den Stufen der Thymele, sein Flötenspieler unter ihm zur Seite, so wie jene der Flügel hinter ihren Koryphaien. Jener hatte dann das Gesicht gegen die Zuschauer gewandt, in welcher Stellung er seine Anapästen sang: sobald die Strophe anheben sollte, kehrte er sich rechts, intonirte den Gesang, und gab dabei den Schlag des Rhythmos an, wonach er sich wieder den Zuschauern zuwendete. Dasselbe that er links, wenn die Antistrophe beginnen sollte, und bei der Epodos blieb er unverwandt stehen. Hob nun die dramatische Handlung wieder an, so wendete er sich nochmals so weit zurück, als nöthig war, um den Blick auf dieselbe haben zu können. Zum Abzug bildete sich die Schaar wieder in ihre Ordnung: wenn die Flügel sich eben in der antistrophischen Stellung befanden, durch blofse Zusammenziehung derselben, doch so, dafs je die beiden lezten Numern sich von ihrer Linie ablösten, um das mittlere Glied zu bilden. Im Aias des Sophokles tritt der Fall ein, da, wo der vermifste Heros aufgesucht werden soll, dafs jeder Chorflügel zu seiner besonderen Seite abziehet, und eben so auch wieder eintritt. Dies geschiehet grade da, wo die Skene verwandelt werden soll, welches aufser Zweifel sezt, dafs wirklich der ganze Chor abziehet; und das möchte auch wol immer der Fall gewesen sein. Der Hegemon mufste folglich sich einem der Flügel anschliefsen, wahrscheinlich dem linken: theils weil dieser zum Abzug rechts stand, theils weil der Koryphaie des rechten Flügels vor dem anderen den Vorrang behauptete. Diese Abzüge aber konnten entweder auf die zerstreute Weise geschehen, grade in der Linie wie sie standen, oder auch in zwei Gliedern zu drei Mann. Nebenher ist zu bemerken, dafs so wie in dem angeführten Beispiele jeder

59) Eben so ist in genannter *Tab. IV.* die breite Ordnung bei, *s*, dargestellt, und ihr Zug und ihre Einschwenkung durch punctirte Linien.

Flügel seine besondere Runde zu machen hatte, auch jeder wieder von der entgegengesezten Seite eintreten mufste. Der rechte Flügel, etwas früher aufbrechend, gieng also zu der Eisodos ab, die den Zuschauern rechts liegt, und trat wieder ein zu der linker Hand belegenen; umgekehrt der linke Flügel.

Der Chor der Komödie zählte vier und zwanzig Personen, und bildete eine Schaar von sechs Rotten, jede zu vier Mann. Dies war grade das Doppelte des kleineren tragischen Chores ohne Hegemon. Natürlich konnte die Komödie sich nicht mit jener anständigen Ruhe der Tragödie begnügen; sie mufste vielmehr den Schein schwärmender und lärmender Unruhe suchen, und verwarf eben darum auch den Hegemon. Sie hatte nur die zwei Koryphaien, wenn man nicht da, wo etwa ihr Chor aus dreierlei Masken bestand, den Vorsteher der dritten Classe gleichfalls für einen Koryphaien ansehen will. Die Zahl dieses Chores ist sehr geschickt zur Theilung, nicht nur in drei, sondern sogar in vier Flügel, indem sechs Personen immer einen Flügel gleich jenem des kleineren tragischen Chores geben: und die Zahl scheint daher mit Absicht auf die vielerlei Tänze gewählt zu sein, die in der Komödie vorkommen konnten. Die Parabasis fiel immer auf die Rolle der Koryphaien.

VII.

O R E S T I A.

Nachdem wir nunmehr von den Bestandtheilen, so weit es in unseren Kräften stand, uns deutliche Begriffe zu schaffen bemüht gewesen, bleibt noch übrig, zu versuchen, ob wir nun daraus eine anschauliche Vorstellung von dem Gesammten dieser dramatischen Spiele gewinnen mögen. Wir wählen hierzu die Orestia, als die einzige auf uns gekommene Trilogie: nicht allein weil überhaupt, wie wir gleich Anfangs bekannt haben, uns die Trilogie als der höchste Gipfel der attischen Tragödie erscheint, sondern auch weil insbesondere sie in ihrem ganzen Umfange und in den mancherlei Beziehungen zwischen ihren Theilen uns ein weiteres Feld eröffnet, die Art der theatralen Darstellungen in ihrem Zusammenhang zu verfolgen. Wenn wir hier auch nicht alle Mittel in Anwendung gebracht finden, die jener Bühne zu Gebot standen, so lernen wir dagegen wol den Geist ihrer Darstellungs-Art im Ganzen vollständiger erkennen: welches für uns unstreitig das Wichtigere ist. Zudem gestehen wir gern, daſs wir überhaupt den Äschylos für denjenigen unter den attischen Tragikern halten, aus dessen Werken uns am klaresten die durchgehende Hinsicht auf den musikalen Vortrag in Anlage und Behandlung hervor leuchtet; und ob wir nun zwar, nicht nur bei ihm selber [1]), sondern auch beim Euripides einzele Stücke finden, die diese musikale Anlage in höherem Grade of-

[1]) Die Sieben gegen Thebe; die Hiketides, und die Perser: das lezte nicht ohne besondere Bedeutung und Absicht, da es einzeln stehen sollte.

fenbaren, so ist dagegen diese Trilogie für uns noch das einzige Beispiel, das uns dieselbe durch ihre Folge und Verbindung in weiterem Umfange darbietet.

Unstreitig ist die Orestia einmal in ihrem Zusammenhange aufgeführt worden: die Zeit, wann dies geschehen, ist nicht ausgemacht und kann auch uns hier gleichgültig sein. Immer ist sie ein Werk aus dem reifsten Alter des Dichters, der auch durch dieselbe den Preis gewonnen haben soll. Bekanntlich bestehet sie aus den drei tragischen Stücken: Agamemnon; die Choëphoren, das heifst Die das Todten-Opfer bringen; und die Eumeniden; und das Drama satyrikon, oder das Nachspiel, welches verloren gegangen, führte den Namen Proteus, und stellte den Besuch des Menelaos bei diesem prophezeienden Meergott vor, von welchem jener Aufschlufs über die ferneren Schicksale seines Hauses erzwang, stand also in gewisser Beziehung mit den vorhergehenden tragischen Stücken. Diese aber stehen wieder, als Theile eines Ganzen, unter sich in ähnlicher Beziehung, wie jene drei Theile, welche theoretisch Aristoteles auch in jeder dramatischen Handlung für sich betrachtet verlanget, nehmlich Prologos, Episodion, Exodos. Jedes Stück in sich ist so gegliedert; zu einander aber stehen sie wieder in dem nehmlichen Verhältnifs. Der Mittelpunct des ganzen Werkes, die Hauptthat, worauf es angelegt ist, giebt unter den vielen und blutigen Gräueln in dem Hause der Atreiden jene lezte Rache, die in den Choëphoren ausgeführt wird: die Ermordung Agamemnons, wie sehr sie auch dramatisch als selbständige Handlung aufgestellt ist, stehet doch in der Verbindung des Ganzen als Veranlassung zu jener da und knüpfet diese dramatische Darstellung an jene frühere grofse National-Begebenheit, den troïschen Krieg an, wie ihre Folge in den Eumeniden den Ausgang giebt, der sie wieder an das nähere Interesse der Athenäer selbst knüpfet. In Folge dieser gegenseitigen Beziehungen herrscht in den Choëphoren auch das innigste Pathos. Das Stück hebt sogleich mit dem Vorsaz und der Ankündigung der That an, und beschäftiget bis zu Ende sich allein mit ihr: in jenem dumpfen Brüten und düsteren Verweilen, wie einer schweren Gewitter-Wolke, findet sich die gröfste innerliche Bewegung und Erschütterung. Auch herrscht in diesem Stücke eine ganz eigene Heimlichkeit (oder will man es lieber Häuslichkeit nennen?) darin, dafs jedes fremde Auge von der Handlung entfernt bleibt, und selbst der Chor einigermafsen Theilnehmer an der That, und nicht blofser Zeuge ist. Dagegen behauptet im Agamemnon das dramatische Spiel mehr den Charakter einer öffentlichen Sache: der äufsere Anlafs selbst, die Rückkunft Agememnons, ist eine allgemeine Angelegenheit, die daher einen Chor von Bürgern herbei führt, welcher an der eigentlichen That gar keinen Theil hat, vielmehr sich als verdammender Zeuge und

Gegner ausweiset. Entwickelung der Motive, Zurückführung auf frühere Ursachen und Vorahndung der Folgen füllen einen beträchtlichen Theil des Spieles aus: die eigentliche That ist weniger hervor gehoben, tritt einigermaſsen überraschend ein, und während sie, die Sache eines Augenblicks, hinter der Skene vollbracht wird, gehet schon die Ankündigung dessen an, was das zweite Stück entwickeln wird. Der eben vernichtete Feind stellt sich noch gegenwärtig in der Prophetin dar, welche Gattin des bezeichneten Schlachtopfers muſste geworden sein, damit zulezt noch beide Partheien jenes groſsen Kampfes wie in Einer Person getroffen würden. In den Eumeniden endlich stehet die Handlung ganz auf heiligem Boden, damit jene Unglücks-Verkettungen Einmal ihre Auflösung finden und dafür bleibende und heilvolle Folgen für des Dichters eigenes Vaterland erzeugen mögen, wobei er zugleich seine eigensten, politischen Absichten, wie auf die Spize hinausstellt. Der göttliche Chor wird hier Kläger vor dem göttlichen Schiedsrichter: jener ist zur eigentlichen handelnden Person, der Mensch nur das Object der Handlung geworden. Wenn diese am Ende auf eine richterliche Entscheidung ausläuft, so ist sie dagegen so angelegt, daſs sie als lezter Aufschluſs einen tiefen, dauernden und erfreulichen Eindruck mache und die glänzendste Erscheinung, die auf der Bühne erreicht werden mochte.

Nach dieser durchgehenden Steigerung stellt sich im ersten Stücke die That, wie genügend sie auch in sich selber nach des unabwendbaren Schicksals Fügung motivirt ist, gegen das zweite gehalten, doch wie eine einseitig erwachsene vor den Sinn, indem die Schuld des leidenden Theiles ganz zurückgestellt bleibt: also gleichsam als ein bloſs irdisches Unheil; wogegen im zweiten Stücke sie, als gegenseitige und dabei noch durch eine Gottheit geleitet, schon mehr in einen moralischen Gesichtspunct gestellt ist, und im dritten vollends einen ganz religiosen Charakter gewinnt, als alleinige That der Götter, die den Blick auf die Zukunft gerichtet, das Unheil zum Guten zurücklenken. Im Agamemnon, wo die Handlung noch aufgestellt wird als schlechthin aus der Verfinsterung und Verirrung des menschlichen Herzens quellend, und also unser Mitleid für ihre Opfer in Anspruch nimt, tritt die göttliche Einwirkung noch nicht vorleuchtend in die Erscheinung: hier ist das einzige, was von Oben herrührt, die Prophezeiung, als ein Äuſseres, in den Mund der Fremden gelegt, die, persönlich versündiget gegen den treibenden Gott, bei der lezten verderblichen Wahrheit, die ihr zu verkündigen auferlegt ist, ihren eigenen Untergang finden soll. Auch ist das Schauwunder, was diese Prophezeiung besiegelt, das von selbst entsinkende Agrenon, obwol wirksam genug, doch nicht glänzend. In den Choephoren, wo der Heros zur Gegenhandlung, und

und von Oben her, getrieben wird, und unsre Theilnahme für sich gewinnt, heiliget schon den Ort der Anblick des Grabmals, das wie Mahnung zur That und Mittelpunct der Handlung da stehet; und am Schlusse tritt wirklich übermenschliche Macht in der Erscheinung der Erinnyen hervor, den Übergang zum Göttlichen im folgenden Stücke eröffnend. In diesem endlich stehet die Handlung völlig auf göttlichem Boden, und lenket des Zuschauers Sorge gewissermaſsen wieder auf ihn selbst zurück: die Skene ist ganz heilig geworden, und in Folge der Mehrheit der himmlischen Mächte wechselt sie auch, welches die Pracht des Schauspiels noch vermehrt. Wie in dieser Anordnung des Dichters Absicht zugleich auf die Verherrlichung des höchsten attischen Gerichts, das damals eben angegriffen worden, und mit ihm des Staates selbst gieng, so muſste freilich die Verhandlung auch sterblichen Richtern gleichsam in die Hände gelegt werden; aber auch nur in die Hände. Wie zu ihrer eigenen Reinigung erscheinen sie bloſs als stumme Werkzeuge des ewigen Rathschlusses: die eigentlich handelnden Personen bleiben durchweg die Götter: die den Ausschlag geben, von der heitersten Classe in aller Herrlichkeit ihres Wesens; ihnen gegen über jener düstere und hehre Chor gleichfalls göttlicher Naturen, aber von der alten Ordnung, da jene von der neuen sind. Vor beiden findet der Mensch einen leidenden Stellvertreter, dort an dem Orestes, hier an dem Schemen Klytaimnestras, die wie die Grenz-Marken da stehn am Übergang aus der Gewalt dunkler Naturtriebe in das Gebiet der Vernunft: Bilder, von des Menschen blinder Abhängigkeit, und von seinem angebornen Ringen nach klarer Rechtlichkeit. Zunächst, und gradehin genommen, ist es der Streit um die Herrschaft über den Menschen zwischen der alten und der neuen Ordnung der Mächte, ein Streit, der nach der einmal gefaſsten Ansicht, nicht zu tilgen, nur zu schlichten war, dessen Beseitigung aber hier für den Zuschauer aufgehet in das tröstlichste Bild gesezlicher Ordnung, welches ihn mit völliger Befriedigung entläſst, gestärkt, aber auch gewarnt, durch erfreuliche Winke auf die Folgen aus dieser ernsten Verhandlung, welche sich noch weit hin über seine bürgerliche Verfassung ausbreiten sollten.

Daſs die drei Theile dieser Trilogie in solchem Verhältnisse zu einander stehen, scheint uns unverkennbar; nur dadurch stellen sie zusammen sich uns dar als ein Ganzes, als Einheit in der Idee, und ohne dies wäre jede Trilogie nichts als eine zufällige Folge von Dramen, nicht aber Ein gesamtes Drama von drei Handlungen. Daſs auch in jeder Handlung für sich jene drei Momente sich wieder finden sollen als Prologos, Episodion und Exodos, wird dem Aristoteles gewiſs nicht bestritten werden, obwohl daneben auch noch andere Gliederungen eintreten. So wird man in den meisten attischen

Tragödien sehr vernehmlich einen Mittel-Einschnitt gewahr, der die ganze Darstellung in Hälften theilt. Doch was dergleichen noch mehr zu bemerken wäre, gehet nur die innere Anatomie an, wenn ich mich hier dieses Ausdruckes bedienen darf, und zeichnet in der äuſseren Gestaltung sich nicht leicht durch scharf sondernde Abgrenzungen: denn von förmlich abgeschnittenen Acten in den einzelen Stücken ist hier gar nicht die Rede. Uns darf es also nicht weiter beschäftigen. Nur die erwähnte Zweitheilung tritt zuweilen auch in der äuſseren Form des Spieles in die Augen, wenn sie eine Verwandelung der Skene mit sich führt, die dann die Räumung der Orchestra und das Aufziehn der Aulaia bedingt, wie im lezten Stücke dieser Trilogie, und in dem Aias des Sophokles. Sonst sind nur jene Ruhepuncte der Handlung bemerkbar, die der Chor mit seinen Gesängen allein ausfüllt, die aber, wenn gleich die Handlung unterdeſs still stehet, doch keinesweges das Spiel abreiſsen lassen [2]), auch auf keine bestimmte Zahl beschränkt sind.

Übrigens verstehet sich von selbst, daſs eben dies Verhältniſs der drei Stücke, da es auf den Trieben des Herzens und den Gemüthsstimmungen so gut beruhet, wie auf der Art der Handlung, auch in dem musikalen Vortrage hervor treten muſste; aber eitel wäre der Versuch, diesen auch nur im Allgemeinen anzugeben, geschweige ihm in seinen Einzelheiten nachzuspüren. Allerdings stöſst man oft genug im wörtlichen Vortrage auf Stellen von so entschiedenem Tone, daſs im Lesen bestimmte Harmonieen sich Einem gewissermaſsen aufdrängen; für mehr aber als eine solche dunkle Ahndung ohne Gewiſsheit darf es nicht ausgelegt werden, falls im Folgenden uns Andeutungen der Art entschlüpfen sollten. Dagegen sei hier wieder in Erinnerung gebracht, daſs des bequemeren Ausdrucks wegen in den folgenden Entwickelungen Alles, was als den Zuschauern rechter Hand liegend angenommen wird, die Heimath, was linker Hand, die Fremde genannt werden wird: wenn also gesagt wird, diese oder jene Maske komme

2) Vitruvius, in der Vorrede zum fünften Buche, erwähnet der Manier der pythagoreischen Schule, zur Erleichterung des Gedächtnisses ihre Lehren nach cubischer Art abzutheilen: denn, sagt er, wenn der geworfene Cubus auf eine seiner Seiten fällt, so bleibt er still liegen, bis er einen neuen Anstoſs bekommt. So haben auch, fährt er fort, die griechischen Komiker durch Einmischung ihrer Chor-Gesänge ihre Fabeln nach Art des Cubus gleichsam in so viel Seiten getheilt und dadurch ihren Schauspielern Erholungs-Puncte verschafft. Das ist an sich klar, daſs was er nur von den Komikern zu sagen scheint, von den Dramatikern ohne Unterschied gelten soll. Allein durch das vorausgehende Bild des Würfels wird eben so klar, daſs er diese Chor-Gesänge auch ansah als Ruhepuncte der Handlung, gleich dem Liegenbleiben jenes Würfels auf einer seiner Seiten in Erwartung eines frischen Anstoſses, um von neuem fort zu rollen,

von der Heimath, oder nach der Verschiedenheit der Skene von der Stadt, von dem Lager her, u. s. f., so ist zu verstehen, dafs sie durch die Eisodos oder den Eingang rechter Hand in den Dromos eintritt, durch die andre aber, wenn sie aus der Fremde kommend angegeben wird. Bei denjenigen, die aus der Skene hervor kommen, wird das Object der Skene selbst, oder die Thüre genannt werden, durch welche sie auftritt. Unsere Vermuthung haben wir schon geäufsert [3]), dafs wo nicht vor dem Spiele jeglichen Tages, so doch bei Eröffnung des Festes ein Opfer auf der Thymele gebracht wurde, auch dafs am Schlusse der Sieger im Spiele wol seinen Bock dort opfern mochte. Doch dem sei wie ihm wolle, die Archonten, die Strategen, die Hierophanten, die die vorderste Sizreihe einnahmen, giengen zu derselben durch die Orchestra: wurden die Richter des Wettkampfes vor dem Anfang des Spieles gewählt, so erhielten sie wol ebenfalls ihren Siz auf dieser Reihe oder der nächst folgenden. Auch ist schon angemerkt worden, dafs die Aulaia aufgezogen blieb und also die Skene verbarg, bis das Spiel anheben sollte. Dieses kündigte ein Herold, oder öffentlicher Ausrufer an [4]), der nach einem Stofs in die Salpinx die Worte rief: „Es trete herein der Chor (des jedesmaligen Dichters, also für uns hier) des Äschylos." Worauf die Aulaia sank, und die Skene während eines kurzen instrumentalen Vorspieles zu näherer Erkenntnifs allein vor Augen gestellt war.

3) Im dritten Abschnitt, Note 2.

4) Appuleius *(Metam Lib. X).* Bevor in dem Schauplaz zu Korinthos der berühmte Esel vorgeführt werden sollte, um Beweise seiner köstlichen Fähigkeiten zu geben, läfst dieser Roman-Schreiber eine Pantomime aufführen, von welcher wir schon einige Mal Erwähnung gethan, und vor dieser als Vorspiel noch eine Pyrrhiche. Nach dem Schlufs jener Pantomime, die bedeutend genug den Wettstreit darstellte, welchen einst Paris entschied, und den Sieg der goldenen Venus, läfst er einen Soldaten mitten durch den Dromos laufen, laut das Weibsbild heraus rufend, die des Esels Thätigkeiten zu erleiden bestimmt war. Hier ist also jener Ausrufer: dafs es ein Soldat ist, mag von der militaren Regierung der Römer herrühren, und könnte höchstens die Frage veranlassen, ob es zur freien Zeit Athens nicht auch dort einer von jenen skythischen Stadtsoldaten war, der diesen Dienst versah. Beim Appuleius geschieht dies nur vor dem Schauspiele, welches hier die Hauptlust des Festes geben sollte, und man braucht eben nicht anzunehmen, der Schriftsteller habe nur vernachlässiget, diesen Umstand auch vor der Pantomime anzuzeigen: im attischen Schauplaz mufste es Statt haben, so oft ein andrer Dichter in die Schranken trat. Dagegen läfst unser Schriftsteller den Schlufs der Pyrrhiche, die er zum Vorspiel gewählt, durch ein Stück auf der Tuba bezeichnen, die er darum auch *tuba terminalis* nennet; und man darf mit Sicherheit annehmen, dafs jedes vollendete Spiel seinen Schlufs durch ein ähnliches Instrument-Spiel, bald kürzer bald länger, andeutete. So ist gleich in seiner folgenden Pantomime die Musik während des Einsturzes des Felsen ein solches Schlufsspiel.

I. AGAMEMNON.

Diese Skene nun stellet Agamemnons Pallast zu Mykene dar. Da von dem wirklichen zu des Äschylos Zeiten schwerlich noch deutliche Spuren vorhanden waren, so behielt der Skenen-Bauer in der Ausbildung desselben wol ziemlich freie Hand; nur der Umstand, daſs beim Homeros in den Beschreibungen solcher Palläste schon gar nicht mehr von der sogenannten Kyklopischen Bauart die Rede ist, macht es glaublich, daſs auch in dieser Skene jene Bauart werde beobachtet worden sein, die wir die Griechische nennen, und sonach dürften wir uns wol den Pallast hier etwa so ausgebildet vorstellen, wie wir ihn im vierten Abschnitt entworfen haben. Doch dem sei, wie ihm wolle, sicher ist, daſs er an seinen beiden Enden jene dort erwähnten Nebenwohnungen hatte, wovon die eine nach der Fremde hin die Gastwohnung vorstellte, die andre aber hier die Wohnung des weiblichen Gesindes, oder der Sklavinnen des Hauses. Da sie sich übrigens als besondere Gebäude darstellten, so mögen sie wol ihre Giebel gezeigt haben; ihre Eingänge muſsten immer da sein. Vor der mittleren Thüre des Pallastes selbst, die die Königliche heiſst, stand auf der Seite zur Fremde hin der Altar des Apollon agyieus; auf der Seite der Heimath aber befand sich ganz vorn, und hart an dem Eck des Paraskenion, eine Warte von der ganzen Höhe der Skene, weil der darauf befindliche Wächter nach der Fremde hinaus über das Skenen-Gebäude weg in die Ferne muſste blicken können. Es wird nicht klar, ob dies ein Phryktorion, oder eine bloſse Skope war. Wenn wir jedoch erwägen, daſs gleichfalls den Hütern der Tempel und heiligen Höhen aufgegeben war, auf das verabredete Feuerzeichen zu wachen und bei dessen Erscheinen sogleich Feuer auf den Altären herum anzuzünden, welche feierliche Erscheinung eben den Chor herbei führt; daſs insbesondere auch daran gelegen war, den Ehebrecher Aigisthos aufs schleunigste in Kunde zu sezen; so wird uns wahrscheinlicher, daſs auch hier das entdeckte Zeichen sogleich weiter fortgepflanzt werden sollte, und daſs demnach die Warte hier von der erstgenannten Art war. Das Gemälde der Katablemen enthielt zu unterst wol noch Zubehörden zu dem königlichen Hause; dahinter erhob sich nach der Seite der Heimath hin allmälig die Stadt Mykene mit ihren Heiligtümern, dann zeigte sich die Umgegend, am Horizont das Meer. Nach der Fremde hin aber erhob sich vor diesem der Anfang eines Gebirges, das gegen den Rand des Bildes immer näher trat, um der Voraussezung nach sich an jene Höhen anzuschlieſsen, von welchen hinter der Eisodos der Fremde, das Feuerzeichen aufsteigen sollte. Das häufige Herumreisen der Griechen in ihrem Vaterlande macht es

glaublich, dafs die Skenographie überhaupt, um nicht den Vortheil eines leichten Wiedererkennens einzubüfsen, in ihren Projectionen nicht allzu untreu verfahren durfte; aber auch anderntheils ist bei den Skenen des Äschylos noch keinesweges überflüssiger Reichtum in den Darstellungen voraus zu sezen.

Natürlich befindet sich der Wächter beim Herablassen der Aulaia schon auf seiner Stelle; wohl aber mag er sich in irgend einer ruhenden Stellung befunden, und während des kurzen Vorspiels seines Flötenbläsers, der nicht sichtbar wird, erst aufgerichtet und, über die Eisodos der Fremde hin, in die Ferne gespähet haben. Seit wie lange er übrigens dies Geschäft getrieben, mag vielleicht für den Inhalt des Drama von Bedeutung sein: auf das skenische Spiel hat es keinen Bezug. Denn er selbst bekennet sich nur als der Wächter der Nacht, wozu man schon bejahrte Männer auszuwählen pflegte, als weniger dem Schlafe unterliegend, und der also mit dem Tage durch einen anderen abgelöst wurde. Allein eben dieses Umstandes wegen mufste dieser Wächter, den wir, wie gesagt für einen Phryktoros halten, dem Costume nach ein Diphtherias sein: d. h. er hatte einen Überrock von Schaffellen und eine grofse Nebris oder Umwurf von gleicher Art. Auch die Maske halten wir für jene, welche Pollux unter dem angegebenen Namen beschreibt: ein altes Gesicht mit schlicht herabfallendem bräunlichen Haupthaar und eben solchem Barte, von scharfer, dünner Nase, argwöhnischem Blicke und bleicher Farbe. Sein Vortrag ist eine jambische Recitation, bis auf jenes ἰού, ἰού, worin er bald nach Erblickung des ersehnten Feuerzeichens ausbricht, welches zu einem förmlichen Melisma gesteigert sein mufste. Dafs übrigens der Annahme nach das Spiel mit dem grauenden Morgen anhebt, konnte die attische Bühne, wie schon bemerkt worden, skenisch gar nicht verwirklichen wollen, da sie keine andere Beleuchtung kannte, als die des freien Himmels, die aber schon viel weiter gerückt war, als sie zu spielen anhub. Nach kurzer Klage über diesen langwierigen und trübseligen Dienst und einer sorgenvollen Betrachtung über das Verhängnifs des Hauses, erblickt der Wächter endlich das Feuerzeichen, das ihn in frohen Jubel versezt. Es ist uns aber nicht glaublich, dafs die Zuschauer dies auf seine blofse Aussage so haben hinnehmen sollen: von ihrer Seite war ein Blick dort hin, wo er es zu entdecken vorgab, unseres Erachtens unausbleiblich; weshalb uns wahrscheinlich wird, dafs es auch skenisch verwirklichet wurde, dadurch dafs hinter dem Gebäude der linken Eisodos eine schwache Flamme, oder ein Rauch wie aus weiterer Ferne emporstieg.

Unmöglich wäre es freilich nicht, dafs dieser Wächter überhaupt nicht anders als dort oben auf der Warte erschienen wäre: diese konnte ja gern nur eine innere,

also unsichtbare Gemeinschaft mit der Gesinde-Wohnung haben, durch welche derselbe seine Botschaft zu bringen, abgegangen wäre. Mehr den skenischen Zwecken zusagend war es jedoch immer, wenn die Warte einen sichtbaren Ausgang unten auf die Bühne hatte, durch welche der Wächter erst auf dieser hervor trat, bevor er in die Skene abgieng. Dem gemäfs hätte er nach den Versen:

— — εἴπερ Ἰλίου πόλις
Ἑάλωκεν, ὡς ὁ φρυκτὸς ἀγγέλλων πρέπει.

von seiner Höhe herab steigen, und unten wieder auf dem Logeion erscheinen müssen, um da den Rest seiner Jamben zu recitiren. War er ein Phryktoros, wie wir die Vermuthung gegeben, so mufste er noch dort oben, während er seine Freude äufserte und die Obliegenheit aussprach, der Gebieterin sogleich Meldung des Geschehenen zu bringen, sein Feuer angezündet haben. Nach dem Schlusse seiner Jamben gieng er dann durch die Thüre der Gesinde-Wohnung ab, um eine Magd mit der Botschaft in das Schlafgemach der Herrscherin zu senden. Übrigens zeiget sich schon bei diesem Vorredner, was im folgenden Stücke noch stärker hervor tritt, dafs die knechtischen Rollen sich durch sprichwörtliche Redensarten auszeichnen, als sei dies die eigentümliche Beredsamkeit dieser Classe. Wie er nur sein Herz erleichtert fühlt, mufs er mit einem gemeinen Sprichworte und mit einer zweideutigen Redensart schliefsen, die er nothwendig an die Zuschauer richtete [5]).

Jene verschiedenen Feuer, von welchen aber die Zuschauer, aufser den beiden schon angegebenen, keines gewahr wurden, führen nun den Chor von Volkes-Ältesten hier vor das Haus der Fürstin her. Zwar stehet hier auch noch die Thymele wie ein öffentlicher Altar der Stadt; allein eine Flamme auf derselben würde störend zwischen das Spiel des Chores und die Zuschauer getreten sein, und ist daher nicht anzunehmen. Dieser Chor, der aus funfzehn Personen bestehet, trat als ein heimischer von

5) An wen wol sonst? Den leeren Lüften und den todten Mauern pflegt man so schlaue Warnungen nicht zu geben: am wenigsten würde es dieser thun wollen, der eben behauptet, wenn jene zu reden vermöchten, würden sie laut verkünden, was er rein auszusprechen sich nicht getrauet. Gradezu soll dies ein Wink für die Zuschauer sein zum Verständnifs des Folgenden; und diese als wirklich gegenwärtig anzuerkennen, ist unstreitig dem Drama der Griechen eben so gründlich angemessen, als das Gegentheil dem Unsrigen sein mag. Ihrer eigentlichen Bestimmung nach ist die Rolle eines Vorredners, wenn sie auch, wie durchweg bei dem Äschylos und dem Sophokles, ganz in den Gang der Handlung eingeflochten ist, doch immer an die Zuschauer gerichtet; daher in den meisten derselben eine oder die andere Stelle zu finden ist, welche sich gradezu an dieselben wendet, wovon wir im Verfolge noch ein Beispiel zeigen werden.

der rechten Seite in den Dromos ein, und wie der Anlafs ihn doch zu einiger Eile bewegen mufste, so erschien er wol in der breiten Ordnung, d. h. in jener, wo der Zug zu fünf Personen die Fronte, die Rotte zu dreien aber die Tiefe bildete. Diese Ordnung nehmlich hat die Wirkung, dafs bei Erblickung ihrer Fronte alsbald auch der ganze Chor schon da ist, besonders wenn er etwas gedrängt gehet; seinem Charakter nach mufste dieser aber in Ordnung auftreten, denn was ihn zum Herkommen bewegt, ist noch nicht von solcher Art, dafs er sie darüber hätte hintan sezen sollen. Die Kleidung bestand aus dem Chiton poderes, welcher jedoch nur bis an die Fufsknöchel reichen durfte, der Palla und dem Kothurne, der aber weder jener weifse tragische, der wol nur den fürstlichen Frauen zukam, noch der rothe dionysische der Götter und Heroën war, sondern von unscheinbarerer Art, auch ohne verstärkte Sohlen. Wir haben schon bemerkt, dafs der Hegemon sich vor Allen, und die Koryphaien vor den übrigen Choreuten ihrer Flügel auszeichnen mufsten, welches nicht blofs in den Kleidungen, sondern auch im Ansehen des Alters beobachtet wurde. Obschon sie also hier sämtlich so alt waren, dafs sie schon vor zehn Jahren nicht mehr in den Krieg mitziehn durften, so war doch nur der Hegemon von ganz weifsem Haare, nach ihm waren die Koryphaien die greisesten, die Choreuten des linken Flügels aber noch in jenem Alter, welches skenisch durch schwarzes Haupthaar bezeichnet wurde. Nicht nur als solche, die auf drei Füfsen schreiten, wie sie sich selbst angeben, sondern auch als Vorsteher, mufsten sie Stäbe führen, welche ebenfalls bei dem Hegemon und den Koryphaien sich auszeichnen mochten; und da eine so festliche Anzeige sie in Bewegung gesezt, so waren sie vielleicht auch bekränzt. Ihre Flötenspieler erschienen als Amtsdiener, und weil, was sie hier leisten sollten, keine Maske zuliefs, waren sie im Gesichte stark geschminkt.

Dieser Chor kann nicht eher erschienen sein, als wie der Wächter abtrat: denn weder nimt dieser Kenntnifs von jenem, noch jener von diesem; und mithin wurde gleich Eingangs schon der Schauplaz, wenn auch nur einen Augenblick, leer. Der Einmarsch geschah nach anapästischem Rhythmos, worin auch der Vorgesang gesezt ist. Sobald der Chor in die Mitte des Dromos gekommen war und durch eine Wendung linksum sich gegen die Zuschauer gekehrt hatte, hub dieser Vorgesang an, während jener sich nach seinen Flügeln zu beiden Seiten der Thymele entwickelte; es kann hierbei noch die Frage sein, ob derselbe, bei seiner nicht unbeträchtlichen Länge, durchaus auf die Stimme des Hegemon allein fiel, oder zwischen ihm und den Koryphaien wechselte. Auffallend ist, dafs dieser Gesang in drei Abschnitte zerfällt, die unter sich

verschieden genug sind, um auch im Melodema und in den Stimmen einen Unterschied zuzulassen; auch würde es dem Anschein nach mit jener lebhaften Gemüths-Stimmung, in welcher der Chor auftritt, besser überein kommen, wenn der Gesang unter mehrern wechselte. Er hebt an, die lange Dauer des Krieges zu klagen, kommt sogleich auf den Anlafs, den das Atreiden-Paar zu demselben hatte, die gebrochene Gastes-Treue durch den Raub der Helene, wodurch nun so viel mühselige Kämpfe den Danaern wie den Troern auferlegt sind. „Doch, so schliefst dieser Saz, dies ist einmal unwiederbringlich: der Ausgang wird kommen, wie ihn das Schicksal bestimmt hat. Durch kein Flehen, keine Sühne, keine Thränen wird es je Einem gelingen, der Feuer entbehrenden Heiligen grimmen Zorn zu stillen." Beiläufig bemerkt, scheint uns in dieser Erwähnung der Erinnyen schon ein Wink auf das Schlufsstück zu liegen, wo in der That kein Sterblicher, sondern allein die Göttin diese Hehren zu besänftigen vermag. Dann wird so zu sagen das Creditiv für die Gegenwart des Chores vorgelegt, indem sein Alter bedauert wird, das ihn zwang, unthätig daheim am Stabe herum zu schleichen. Endlich wendet sich der Gesang gegen die Skene, sein nächstes Anliegen eröffnend, nehmlich von Klytaimnestra selbst zu erfahren, was sich ereignet habe, dafs sie auf allen Altären den Göttern Opfer anzünden liefs. Hierüber soll sie dem Chore mittheilen, was mitzutheilen ihr frei stehet, um ihn der Besorgnifs zu entledigen, die ihm noch immer keine Ruhe läfst, während doch aus jenen Opferflammen die freundliche Hoffnung erscheinen will, zu verscheuchen den endlosen, Herz zernagenden Kummer.

Unstreitig kann kein Andrer als der Hegemon diesen lezten Saz vortragen; allein der vorhergehende kürzere, der den Chor selbst betrifft, könnte gern auf andre Stimmen gefallen sein. Nach unsrer Vorstellung hat den ersten Saz der Hegemon gesungen, da stehen bleibend mit dem Gesicht gegen die Zuschauer gewendet, wo die Schaar ihre Wendung machte; dann hätten beide Koryphaien symphonirend den zweiten Saz gesungen, während des der Hegemon an die Thymele gieng, und die Flügel sich vollends entwickelten; auf den Stufen der Thymele stehend, doch den Zuschauern links am Opfersteine, wandte sich nun der Hegemon gegen die Skene, und sang den lezten Saz wieder allein. Doch daraus dafs er, sich gleichsam an den Pallast wendend, in den Versen:

Σὺ δὲ, Τυνδάρεω
Θύγατερ, βασίλεια Κλυταιμνήστρα,

diese Fürstin selbst anruft, darf man sich nicht vorstellen, dafs sie wirklich schon auf der Bühne gegenwärtig gewesen. Nach solcher Anfrage wäre es albern, und für so gesezte

sezte Männer ungeziemend gewesen, nicht die Antwort der Königin, wenn sie anwesend war, abzuwarten, sondern ohne weiteres über zu gehen auf Dinge, die vor ihr zu berühren sie doch Anstand nehmen mufsten. Es ist dies nichts als eine gesteigerte Emphasis der Ungeduld, die jene Frage grade an die Königin stellet, als wollte sie sie dadurch herbei rufen. Eben so wenig darf man, wie wol Einige gethan, hierbei lodernde Feuer an allen Ecken und Enden der Skene erwarten. Die hier erwähnten hatte der Chor anders wo getroffen; die Skene aber konnte höchstens das früher angegebene auf dem Phryktorion darbieten: von dem Altare des Apollon agyieus heischte grade der tragische Gegensaz, dafs er noch ohne Feuer bliebe.

Dieser Vorgesang öffnet schon einen deutlicheren und näheren Blick, als der erste Vorredner gewährte, in das tragische Gewebe dieser Trilogie. Nur hin gedeutet hatte der Wächter auf die lange Dauer des Krieges, auf dessen Ausgang geharrt wurde, auch wol einen Wink, ob zwar nur scheu und dunkel, über das Unwesen im Hause gegeben, was während der Zeit sich entsponnen hatte. Der Chor aber wird sogleich laut mit Ahndungen und Besorgnissen über die Folgen jener langwierigen Verwickelungen, in welchen selbst der erwähnte Krieg nur Eine der besonderen Auflösungen ist. Sein Geschäft ist es eben, diese zu verfolgen und fest zu halten, auch sobald sie eingetreten, ihre weiteren Folgen wieder vorzuahnden, die dann das zweite Stück zu entwickeln bekommt, und woran immer wieder kein Ende abzusehen wäre, wenn nicht zulezt eine göttliche Macht ihnen eine Grenze sezte, wie im lezten Stücke geschiehet. Schon darum mufste dieser Chor aus alten Männern und Vorstehern bestehen, als die des Ursprungs und aller Vorgänge mehr eingedenk sein konnten, auch, wie sie mehr in der Erinnerung leben als in der Hoffnung, eine Neigung haben, lieber die Ursachen und ihre Folgereihe abzuwägen, als bedachtlos nur der Gegenwart zu leben.

Jezt hebt jener Reigentanz des Chores an, der den Schlufs des Prologos und das Beginnen des Episodion bezeichnet. Es ist ein einfaches Epodikon, wovon, wie schon angezeigt worden, die Strophe in Tropos und Harmonie dorisch, die Antistrophe phrygisch, die Epodos aber lydisch gesezt war. Nach Endigung seiner Anapästen wendet der Hegemon sich wieder rechtsum bis gegen den rechten Flügel seines Chores hin, der den Zuschauern links stehet, und intonirt die Strophe, die jener Flügel alsbald aufnimt, und zugleich seinem Koryphaien nach, den Kreis-Tanz anhebt. Sobald er diesen vollendet, hat der Hegemon sich schon dem linken Flügel zugewendet und intonirt nun die Antistrophe, die dann in entgegen laufendem Kreise getanzt wird; die Epodos aber stimmt er an mit dem Gesicht gegen die Zuschauer gekehrt, und der gesamte Chor

singet sie ab, in seinen gegenseitigen Stellungen stehen bleibend. In so weit müssen wir diesen ersten Chorreigen anerkennen als noch ganz der Regel folgend, die Stesichoros und Sakadas für ihn festgesezt hatten; sonst aber ist an seinem Gesange noch eine Besonderheit bemerkbar, er hat nehmlich eine Art von Refran in dem Verse:

Αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

womit alle drei Stanzen gleichmäfsig schliefsen. Wir vermuthen, dafs vor dieser Zeile die Tanz-Strophen schon vollendet waren (bei der feierlichen Haltung, die der Inhalt dieses Gesanges heischet, ist jede Strophe auch ohne diesen Vers lang genug für einen ziemlich grofsen Tanz-Kreis), sie also stillstehend gesungen, wol auch vom gesamten Chore wiederholt wurde. Am Schlusse der Epodos möchte dann auch der Hegemon mit in diesen Refran eingestimmt haben.

Gleich auf diesen Reigen-Tanz folgt nun eine längere Reihe umgehender Gesänge, die als antistrophisch angegeben werden, aber sicher nicht getanzt wurden. Ihr Inhalt, der blofse Erzählung ist, kann die Flügel nicht einmal veranlafst haben, aus ihren angenommenen Stellungen zu weichen. Gewechselt hat übrigens dieser Gesang unstreitig; nur wie er es gethan, ist die Frage. Deutlich ist, dafs die lezte so genannte Antistrophe einer einzelen Stimme zugeschrieben werden mufs: denn am Schlusse zeigt sie die Erscheinung Klytaimnestra's an, wo es dann abgeschmackt ausgefallen wäre, wenn sieben Arme zugleich sich erhoben und auf die Skene hingedeutet, leblos aber, wenn sie bei symphonirendem Gesange es nicht gethan hätten. Dabei ist noch zu bemerken, dafs wie das lezte Paar dieser Strophen übrigens nur eine Schlufs-Betrachtung, so das erste Paar nur eine Andacht enthält, während das zweite, dritte und vierte sich mit der Erzählung von Iphigenia's Opfertode beschäftigen; auch sind jene zwei Paare von beträchtlich geringerem Umfange, als die übrigen. Aus diesen Umständen wird es für uns wahrscheinlich, dafs nur die mittleren drei Paare, die historischen Inhalts sind, antistrophisch zwischen den beiden Chor-Flügeln umgegangen sind, das erste und das fünfte Paar aber allein auf die Stimme des Hegemon gesezt werden müssen, so dafs jedes derselben nur Einen abgeschlossenen Gesang bildete, wenn auch von gleichen Hälften. Das erste Paar hätte sonach der Hegemon gesungen, das Antliz gegen die Zuschauer gewandt; von den drei folgenden Paaren, wären die Strophen auf den rechten, die Antistrophen auf den linken Flügel gefallen, und das lezte Paar wieder auf den Hegemon, der sich nun dem linken Flügel zugewendet, und durch die eintretende Bewegung auf dem Proskenion

veranlaſst, bei den lezten Versen den Blick dort hin gerichtet hätte, zugleich auf Klytaimnestra hin deutend [6]).

Die nächste Veranlassung zur Erscheinung der Fürstin kann keine andre sein, als ihr Dank-Opfer auch dem Apollon agyieus, als Beschüzer der Reisenden, auf dessen Altare vor ihrem Hause zu bringen. Noch während des Schluſs-Gesanges muſs also jemand, sei es Knecht oder Magd, voraus zur Thüre der Gesinde-Wohnung herausgekommen sein, der ein kleines Feuer auf jenem Altare angemacht, welcher, weil er kein öffentlicher ist, auf keine Weise früher eines zeigen durfte. Es durfte nicht eher brennen, als es die Fürstin brauchen wollte, und daneben wird die Verzögerung hierin gleich wie zur leisen Andeutung des Widerwillens, den sie im Busen heget. Erst wenn die Flamme aufgelodert ist, tritt Klytaimnestra zur königlichen Thüre heraus, bei den Schluſs-Worten des Hegemon: Πέλοιτο δ' οὖν κτλ. Ihr treten Zofen vor, deren hier schwerlich weniger als vier sein konnten: nehmlich voran die Flötenspielerin; dann zwei, die die Zuthat zum Opfer tragen, und endlich noch eine mehr ausgezeichnete, die die Fürstin zunächst begleitet. Sobald er seinen Gesang geschlossen, schreitet der Hegemon die Stufen der Thymele hinab von der Seite gegen das Logeion, doch entfernt er sich nicht weiter von derselben; die Koryphaien behaupten ihre Stellen, die anderen Choreuten aber treten vor, so daſs die lezten beider Flügel an der Thymele zu stehen kommen und alle der Fürstin entgegen gewandt sind. Diese tritt an den Altar der Skene und verrichtet ihr Opfer stumm; denn um was sie die Götter anflehet, darf sie vor Menschen nicht laut werden lassen; nur die Flötenbläserin spielt die Weise dazu. So lange dies währet, stehet sie dem Theatron zur Schau da, welchem sie sich von der linken Seite zeiget.

Diese Maske nun ist von jener Classe, welche beim Pollux den Namen Mesokuros führt: eine bleiche Matrone mit blondem Haupthaar; ihre Kleidung das früher beschriebene Syrma von glühender Purpurfarbe mit weiſsen Vorderärmeln, ein golddurchwirktes Peplon, auf der Scheitel hinter dem funkelnden Diadema befestiget, und die weiſsen tragischen Kothurne. Schwerlich durfte sie ein Skeptron führen, als welches

6) Übrigens ist bei förmlichen Gesängen überhaupt wol anzunehmen, daſs die Instrumente immer voraus ein, wenn auch noch so kleines, Vorspiel vernehmen lieſsen, bei fortgesezten Reihen, wo nicht bei jedem Wechsel der Stimmen, doch wenigstens bei jedem neuen Stanzen-Paare, das einen veränderten Rhythmos annahm.

überhaupt unter weiblichen Rollen wol nur den Göttinnen zugetheilt gewesen, insbesondere aber hier mit dem Verfolg der Rolle nicht verträglich zu sein scheint.

Nachdem sie ihr Opfer vollbracht, welches eben nicht lange dauern durfte, begrüſst sie der Hegemon, während sie selber mit langsamen Schritten bis an den Rand des Logeion hervor schreitet, wo sie, ein wenig nach der linken Seite hin, unverwandt stehen bleibt: denn von dieser Seite her erwartet sie das rechte Opfer, wovon das eben verrichtete nur ein heuchlerisches Vorspiel war. Nur die vornehmere Zofe ist ihr gefolgt und stehet zur Seite hinter ihr; die Flötenbläserin ist an dem Altare geblieben, die beiden anderen aber haben sich an die königliche Thüre gestellt. Es ist nicht zu leugnen, daſs in dieser Erscheinung, besonders in diesem stetigen Verharren, etwas ungemein Eindrückliches, ja gewissermaſsen Schauderliches liegt. Kaum daſs uns der Chor unter ängstlichen Erinnerungen und Ahndungen gleichsam das Verhängniſs des groſsen Heros vor gesungen hat, so erscheint seine finstere Mörderin, noch ehe wir sie dafür erkennen, schon furchtbar vor unseren Augen, und wie gebannt, verweilt sie da, bis ihr hohes Opfer erscheint, das dann ebenfalls, um in seiner ganzen Gröſse erkannt zu werden, unsre Aufmerksamkeit eine Weile ungetheilt in Besiz nimt.

In diesem Dialoge, wo der Hegemon Aufklärung verlangt über das, was ihn mit seinem Chore herbei geführt, und die Königin sie ertheilt, sogleich aber auch auffahrend ihren inneren Grimm verräth [7]), wird durch jene pomphafte Schilderung der veranstalteten Feuerzeichen dem Zweifel begegnet über die Möglichkeit so schneller Benachrichtigung. Dem noch nicht eingenommenen Zuschauer muſste er wol so gut ankommen, wie dem Chore, und folglich auch sogleich gehoben werden, wenn er nicht störend zurück bleiben sollte; dazu aber war hier eben die Stelle, wo der Chor danach fragen, und wenn er nicht befriedigt wurde, nothwendig weiter fragen muſste. Jezt ist ihm die nahe Ankunft seines Königs beglaubigt, und dadurch sein eigenes Verweilen auf dem Plaze motivirt. Freilich müſste Agamemnon noch schneller geflogen sein als das Licht, um in der Wirklichkeit so schleunig hinter der Ankündigung anzukommen. „Diese Nacht, sagt Klytaimnestra, ist Troja genommen." Allein bei seiner Ankunft ist der Zuschauer schon völlig in die dichterische Anschauung hinein gezogen, nach welcher die zwei Chor-Gesänge vor und nach dem Auftritt des Heroldes, wo inzwischen die Handlung stille steht, alle nöthige Zwischenzeit vertreten. Übrigens gehören diese Recitationen zu denjenigen Stücken, wo der Charakter der Tonsezung sich der Einbil-

7) In der trozigen Erwiederung: Τροίαν Ἀχαιῶν οὖσαν· ἦ τορῶς λέγω;

dung gewissermaſsen aufdrängt. So bestimmt diese höchst tragische Rolle im Allgemeinen auf lydische und mixolydische Harmonieen hinweiset, so scheint doch die Pracht jener Schilderung mit einer Art von Nothwendigkeit auf phrygische zu führen, worin hier die Tonsezung sogar ohne Vorbereitung übergehen konnte, und auch die andere Hälfte, wo Klytaimnestra wie in Gesichten spricht, könnte noch bei derselbigen Harmonie verbleiben; bald aber, wo sie in heuchlerischen Besorgnissen die geheimen Wünsche ihres Herzens ausspricht, müſste sie dann wieder durch kunstgemäſse Vorbereitungen in eine lydische Harmonie zurück gefallen sein.

Am Schlusse des beschriebenen Dialoges wendet sich der Chor nun wieder gegen die Thymele und stimmt einen wechselnden Gesang, ähnlich dem früheren, an, der mit einer Anbetung anhebend, bald in frommen Betrachtungen wieder auf den Raub der Helene übergehet und dann mit dem bangen Zweifel endet, ob wol der frohen Ankündigung sicher zu trauen sei: es ist ein Weib, die sie ertheilt; ihr glaubt man zwar gern, und schnell läuft herum, was weibliche Zunge verkündete, aber eben so schnell erstirbt es wieder. Der anapästische Vorgesang, der die Anbetung enthält, fiel unstreitig dem Hegemon zu; dann folgen drei Paar antistrophischer Stanzen, die eben so sicher zwischen den Chorflügeln wechseln muſsten. In ihrer Anlage zeigen diese die eigene Symmetrie, daſs durchweg die Strophen erhabener, die Antistrophen wehmüthiger sind, welches einen Wechsel in Tropen und Harmonieen nach sich zu ziehen scheint, etwa so, daſs jene phrygisch, diese lydisch gewesen. Der Nachgesang aber, muſs wieder dem Hegemon zugeschrieben werden. Die plözliche Rückkehr von dem Raub der Helene und dem troischen Kriege auf die Feuer-Botschaft und der miſstrauende Zweifel, scheinen sich nur für eine einzele Stimme zu schicken, und zwar nur für die der ältesten Person.

Nur stelle man sich hierbei nicht vor, daſs Klytaimnestra gleich nach dem Dialoge ohne weitere Veranlassung abgegangen wäre, um bald eben so wieder zurück zu kommen. Ein Beweggrund dazu ist gar nicht da; vielmehr muſste sie bei dem Gesang des Chores gern verweilen, um dessen Gesinnungen zu belauschen. Skenisch war nicht anzunehmen, daſs sie vom Innern des Hauses aus die Ankunft des Heroldes hätte bemerken können: sie wird ihn aber eher gewahr als der Chor, und als es die Zuschauer vermochten, kündigt ihn auch sogleich an und beschreibt ihn wie Eine, die ihn vor Augen hat; dabei zeigt sie zu wiederholten Malen ihre Empfindlichkeit über das Miſstrauen, das der Chor gegen ihre Aussagen geäuſsert, sie aber vernommen haben muſste, um es zu rügen. Also war sie unverwandt stehen geblieben da, wo sie vorher gespro-

chen, in der nachdenklichen Stellung einer hohen, sorgenkundigen Frau, eingehüllt in ihr Peplon, das sie vielleicht mit erhobener Rechten nur leise von Antliz und Busen zurück geschoben, den Blick zur Erde gesenkt, bis gegen Ende des Chorgesanges, aufgeregt wie durch das entferntere Geräusch von dem Gange des Heroldes, sie ihn erhebt und gegen die Fremde hin richtet, wohin ihre Erwartung stehet.

Dieser Keryx oder Herold [8]) tritt also nun durch den Eingang aus der Fremde in den Dromos ein, und der Chor, ihn vernehmend, wendet mit Eile sich ihm entgegen, so daſs der linke Flügel dem Logeion näher kommt. Da von dem Augenblick, wo ihn die Zuschauer gewahr werden können, welches mit der Rede Klytaimnestra's zusammen trifft, sein rascher Gang rhythmisch sein muſs, so folgt er nothwendig dem jambischen der Rede; allein das Instrument, das ihn begleitet, muſs, weil die Rolle, der es zugehört, noch schweigt, dies Jambikon vollständig spielen, wie es auch der gleichgehaltene Ton jener Rede gar füglich erlaubt, da sonst die Begleiter der Interlocutoren nur die Fundamental-Intervalle anzugeben hatten. Wenn der Keryx am Fuſse jener Stiege zum Logeion gelangt ist, über welcher die Fürstin ihren Stand hat, stehet er stille und fängt nach kurzer Pause seine Begrüſsung an, allmälig sich von der rechten Seite nach allen Puncten des Schauplazes herum wendend, bis er bei Begrüſsung des Königshauses sich zumeist gegen die Skene gerichtet hat, und so seinen Bericht an die Fürstin ablegt. Zu der kurzen Zwiesprache mit dem Hegemon, der grüſsend ihm näher getreten, braucht jener sich nur wenig zu wenden, und richtet bei der längeren Fortsezung seiner Rede das Antliz wieder der Herrin zu. Sein Haupt ist mit dem Ölzweig umkränzt; übrigens ist die Maske und das Costum im fünften Abschnitte hinlänglich angegeben. Sein Flötenbläser erscheint als ein Knecht mit der Pera. Mit den Schluſsworten

— — — πάντ' ἔχεις λόγον.

neigt der Herold seinen Stab vor sich nieder. Wenn übrigens dieser köstliche Theil leicht an das erinnern dürfte, was die Griechen von der dorischen Tonsezung rühmten, so muſs dagegen Klytaimnestra's Gegenrede mit ihrer ruhmredigen Überhebung bestimmt wieder in lydische Harmonie verfallen sein; doch muſs man sie sich dabei fast ohne

8) Eine Personen-Liste nennt ihn mit Namen Talthybios, wie in der Ilias einer der beiden Herolde Agamemnons heiſset. Allein die kurze Rolle, die er hier zu spielen hat, bedarf keiner so genauen Bezeichnung: er mag sonst sein wer er will, wenn er nur ein Keryx ist, wie ihn die Fürstin angiebt, und kein gemeinerer Angelos.

Gesticulation vorstellen. Erst nach dieser heuchlerischen Selbstberühmung begiebt sie sich wieder durch die königliche Thüre zurück in den Pallast, gefolgt von ihren Zofen, um die lezten Anstalten zum Empfang des Gemales zu treffen.

Indem der Keryx noch jene zwei Jamben [9]) zur Rechtfertigung der zu ruhmredigen Frau recitirt, schreitet er jezt mehr in die Mitte des Dromos hinein, wohin sich der Hegemon schon früher zurück gezogen; weil er mit diesem die Unterredung noch fortzusezen hat, so daſs er nunmehr ganz gegen das Theatron gewendet ist. Am Schluſs der lezten Erzählung neiget er abermals seinen Stab, und gehet dann ab zur Seite der Fremde, von wo er her gekommen: denn er gehet seinem Herrn entgegen. Der Chor behauptet also jezo allein den Plaz. Alsbald erhebt er einen langen Gesang, der wiederum das Unglücks-Paar, Helena und Paris, betrifft. Hierzu aber muſsten die Flügel sich wol wieder in ihre erste Stellung zurück gezogen haben: denn da nichts sie mehr in der lezten Stellung fesselt, und der Gesang antistrophisch gesezt ist, also zwischen denselben umgieng, so ist nichts natürlicher, als daſs sie sich einander gegen über stellten. Auf den Hegemon fällt diesmal kein Vorgesang; dafür wird wol sein Flötenbläser das Präludium gespielt haben. Der Gesang gehet viermal um, und füllt den Zeitraum aus, der bis zur Ankunft Agamemnons, skenisch wol angenommen und bezeichnet, keinesweges aber genauer abgemessen werden muſste. Das erste und das dritte Paar der Stanzen sind beinahe noch einmal so lang, wie das zweite und das vierte, und in diesem enthält die Strophe die Betrachtung, wie leicht ein Unheil aus dem anderen entspringt: eine Betrachtung, die gleichsam Grund und Wurzel zu dieser Trilogie ist. Aus jenem Gastmal des Atreus, aus der Opferung Iphigenia's, erwächst hier die Ermordung des Gatten; aus dieser wieder der Mutter-Mord im zweiten Stücke. Es ist daher nicht unmöglich, daſs diese kürzeren Paare auf einzele Stimmen gefallen wären, nehmlich so, daſs beidemal die Strophe dem Hegemon gehörte, die zweite Antistrophe aber dem Koryphaien des rechten Flügels, und die vierte dem anderen.

Das erste Feuer, welches über der Eisodos der Fremde wie aus weiter Ferne erschien, durfte schwerlich länger leuchten als bis zum Abgehen des Wächters; das andere, was dieser etwa auf dem Phryktorion der Skene angezündet, muſste mit dem zweiten Gesange des Chores erlöschen, nach welchem die Erscheinung des zuverlässigeren Boten dasselbe überflüssig macht. Allein Klytaimnestra's Opfer-Feuer auf dem Al-

9) Vers 624 — 25.

tare vor dem Haupt-Eingang des Hauses mufste fort brennen bis nach dem Eintritt Agamemnons in den finsteren Pallast, wo dessen Ausgehn ein Vorzeichen von seinem Ende wird. Er erscheinet nun, wie sich von selbst verstehet, von der Seite der Fremde. Wenn gleich der leere Luxus in dem alten attischen Schauplaze nicht in dem Mafse Überhand genommen haben kann, dafs, wie Cicero von dem römischen erzählet [10]), ein Zug von sechs hundert Maulthieren die Ankunft dieses Heros angekündiget hätte; ein Prunk, der die Handlung ungebürlich aus einander zerren mufste; so darf man doch auch beim Äschylos sich diesen Einzug Agamemnon's nicht ganz ohne Trofs und Geleit vorstellen. Von Troja bis Mykene konnte ein Fürst nicht ohne solches reisen, da, die Fahrt übers Meer ungerechnet, er unterweges doch einigemal lagern mufste. Hier kam es hauptsächlich noch darauf an, ihn darzustellen als heim kehrend von der zerstörten Feindes-Stadt, aus der er unermefsliche Beute gewonnen und wenigstens das Köstlichste davon gleich mit sich führen mufste. Einige bepackte Mäuler giengen ohne Zweifel vor dem Könige her, auch einige Lastkarren mit Sachen, vorzüglich mit den auserlesenen Sklavinnen beladen, wobei es gewifs nicht aufser dem Geiste der Dichtung liegt, wenn schon hier den Zuschauern die funfzehn Masken zu dem Chore des folgenden Stückes vorgeführt worden wären; dann das edle Krieges-Gespann des Königs. Das Ganze mochte ein Keryx führen, vielleicht von einer Salpinx begleitet, ihn anzukündigen; jedes Maulthier, jeder Karren wurde von einem Stallknecht geführt, mit der Geifsel in der Hand und der Pera auf dem Rücken. Dieser Zug, er mochte nun so oder anders beschaffen sein, zog langsam durch den Dromos, vor dem Logeion vorbei, und zur Eisodos der Heimath wieder hinaus. In gebürendem Abstande folgte dann der König auf seinem Reisewagen von Mäulern gezogen, die wol wiederum zwei Knechte leiteten; voran die Flötenbläser der beiden Rollen, die im Wagen sizen; neben dem Wagen mochte noch ein Keryx gehen, in welchem Falle es der war, der schon früher erschienen und jezt dem Könige Kunde gebracht hat, wie es daheim stehe; sonst war der Wagen noch umgeben von einer Leibwache, nur mit Spiefsen bewaffnet, übrigens aber gekleidet in dem kurzen Chiton des Kriegsknechtes und der zottigen Chlaina. Da sie den Wagen zu beiden Seiten decken sollen, so können ihrer gern sechs angenommen werden.

Es

10) In dem ersten Briefe des VII. Buches, an M. Marius. Die Nachrichten von übermäfsiger Pracht in diesen Dingen an dem Hofe Alexander des Grofsen und einiger Ptolemäer dürfen nicht rückwärts auf die Bühne des attischen Freistaates bezogen werden.

Es haben wol Einige sich vorgestellt, Agamemnon und Kassandra seien auf zwei Wagen hinter einander angekommen; allein das Stück selber besagt einmal nichts von einer solchen Sonderung, und die skenische Bedeutsamkeit scheint vielmehr das Gegentheil zu fordern. Der That nach waren sie ja Gatten, und es war nicht gleichgültig, daſs sie auch als solche erschienen; Troja's lezter Rest sollte mit dem Sieger innigst vereinigt erscheinen und als solche mit ihm fallen, ein Sühnopfer für Iphigenia; hierdurch wurde auch, als neue Scheidewand zwischen dem rechtmäſsigen Gatten-Paar, sie ein Gegenstand des Neides für Klytaimnestra. Sie saſsen also wol zusammen in Einem Wagen. Allein darum hat jene doch schwerlich dem Könige zur Seite gesessen: denn einmal blieb sie doch immer noch Sklavin; und dann wäre diese Stellung für die skenische Ansicht gar nachtheilig gewesen, weil, so wie der Wagen sich dem Anblick der Zuschauer von der Seite darbot, vor den meisten derselben die eine Person von der andern verdeckt worden wäre, und dies wäre obenein der König gewesen, weil dieser auf der Seite gegen das Logeion hätte sizen müssen, er der vorzüglich in seiner ganzen Gestalt gezeigt werden sollte. Aus diesen Gründen haben wir es uns so vorzustellen, daſs Agamemnon im Hintertheil des Wagens auf einem erhöhten Siz gesessen; als König hatte er auch wol einen Schemel oder ein Kissen unter den Füſsen. Es war ein skenisches Erforderniſs, daſs Er über alles Übrige empor ragend erschiene. Die Prophetin aber saſs vor seinen Füſsen auf über einander gelegten Polstern, die einen merklich niedrigeren Siz bildeten, und so zur Seite gekehrt, daſs sie, das Antliz ganz den Zuschauern entgegen gewendet, so leicht vorwärts auf den Weg, als rückwärts auf ihren Herrn schauen konnte [11]). Für das Spiel ist es von bedeutender Wichtigkeit, daſs sie während des ganzen Auftrittes weder Klytaimnestra noch das verhaſste Haus anschaue, die Zuschauer aber unter allen gegenwärtigen Rollen diese Unglücks-Prophetin immer ganz vollständig im Auge behalten. Übrigens muſsten die Seiten des Wagens so niedrig sein, daſs sie den vollen Anblick der Personen nicht verhinderten, und hinter dem Wagen folgte wenigstens noch Ein Knecht.

Agamemnon ist, was die Maske betrifft, ein Melas aner nach des Pollux Classirung, von stark gerötheter Gesichtsfarbe und schwarz-braunem Bart und Haupthaar, dieses vor der Stirne als Onkos sich erhebend, im Nacken aber lose herab hängend. Sein Kleid war der Chiton poderes von dem längsten Schnitte, und die Palla: jenen muſs

11) Eine ähnliche Art im Wagen zu sizen findet man zuweilen in antiquen Bildwerken dargestellt, und ist noch in Indien gebräuchlich, wie man aus Thevenot's Reisen ersehen kann.

man sich von der prächtigsten Art vorstellen, safran-gelb, bunt durchwirkt, mit purpurner historiirter Verbrämung; die Palla von Purpur. Jener breite, hochrothe Leibgürtel mit Franjen und Trotteln besezt, der unter dem Namen des persischen angegeben wird als zum tragischen Costum gehörend, durfte hier nicht fehlen. Seine Beschuhung war das Sandalon, und zwar ohne jene tragische Verstärkung: denn sie werden ihm vor den Zuschauern abgenommen, und er gehet baarfuſs in die Skene ein, welches hier nöthigte, die Erhöhung gleich in die Maskirung des Fuſses selbst zu legen; und dies konnte um so leichter bewerkstelliget werden, als der Fuſs weniger sichtbar wurde. Übrigens führte er das goldene Skeptron in der Hand und den Sieger-Kranz auf dem Haupte.

Kassandra's Maske muſste jene sein, welche bei unserem Gewährsmann die zweite Kurimos parthenos benannt wird: ein bleiches Antliz, und das geschorene Stirnhaar ist wieder nachgewachsen und vernachlässiget. Ihre Kleidung, von welcher Art sie auch sonst sein mochte, ob bloſs der Chiton oder mit einer übergezogenen kürzern Xystis, muſs man sich von glänzender Färbung denken; anfänglich fiel dies jedoch nicht sehr in die Augen, denn als Seherin war sie statt des Peplon in jenes ungefärbte nezförmige Agrenon gehüllt. Der Propheten-Stab ruhte ihr im Arme, und auf dem Haupte hatte sie den Lorbeerkranz; ihre Beschuhung aber bestand in dem tragischen weiſsen Kothurne.

Vor dem Arm der Stiege zum Logeion hinan hält der Wagen stille, während der vordere Zug immer fortrücket; die Flötenbläser vor demselben, die bis dahin den Marsch des Zuges mit bliesen, halten inne und wenden sich um. Bei dem ersten Tone aber, der vom Zuge vernommen wurde, muſste der Chor sich wieder gewandt und an dem Dromos aufgestellt haben zum Schauen; doch über den Diameter der Orchestra hinaus durfte er noch nicht schreiten, weil er den Dromos für den Zug frei lassen muſste. Mit Gewiſsheit ist nichts näheres über dessen Stellung zu sagen: sollten wir jedoch, um nur eine mögliche Anschauung zu geben, unsere Muthmaſsung eröffnen, so würde sie da hin gehen, daſs da der Hegemon sowohl aus dem schon angezeigten Grunde, als vorzüglich um hierbei als Erster in dieser Menge den Zuschauern nicht aus den Augen zu kommen, auf einer der untersten Stufen der Thymele gegen den rechten Flügel hin stehen bleiben muſste, die Koryphaien sich ihm genähert, ihre Choreuten aber durch eine Schwenkung sich an sie angereihet haben möchten, so daſs die lezten jedes Flügels auch an die beiden Enden der Reihe gekommen wären. Dabei mochten sie sich ausbreiten, um den Blick der Zuschauer freier durch zu lassen; und erst

wenn der Zug vorüber war und der Wagen des Königs anhielt, wurde es dem linken Flügel möglich, so weit vor zu rücken, dafs er eine schräge Linie vor den Mäulern desselben bildete.

Sobald der Wagen angehalten, begrüfst der Hegemon seinen König feierlich und ehrerbietig. Sein Grufs ist auch in Anapästen gesezt, wurde also in höherem Mafse Gesang, als eine jambische Recitation sein durfte; eben um dieser ehrerbietigen Feierlichkeit willen ist aber nicht anzunehmen, dafs er sich dabei dem Wagen allzu sehr genähert habe, die Koryphaien hingegen mögen sich dabei noch näher an ihren Ober-Führer angeschlossen haben. Agamemnon's Rede ist wieder jambisch, also blofs recitirt. Bevor er dem Hegemon bescheidet, begrüfset auch er das Vaterland und die heimischen Götter, wobei er sein Antliz dem Theatron zu wendet, dann mit gesenktem Skeptron den Kreis durchläuft bis an den Altar des Apollon agyieus vor dem eigenen Hause. Die Zuschauer vertreten ihm hierbei das Volk von Argos, die Statuen im Schauplaz herum ihre Götter, und mit seinem eigenen Hause mufs er schliefsen. Inzwischen ist Klytaimnestra wieder zur königlichen Thüre herausgekommen, nachgetreten von wenigstens sechs Mägden, von welchen eine ausgezeichnetere und die Flötenbläserin ihr bis vorn auf den Auftritt der Stiege folgen, die anderen aber mit Rollen purpurner Decken unter den Armen auf dem Proskenion zurück bleiben. Wir erachten, dafs die Königin erst nach dem Grufse Agamemnons erschienen sei, den sie sich nicht durfte anmafsen wollen, so dafs sie während der Antwort an den Hegemon, wie sich verstehet, im Rhythmos der Rede langsam vorschritt und dann bis zum Schlufs derselben stille stehen blieb.

Zuerst ruft sie den Chor auf, dafs er Zeuge ihrer Zärtlichkeit sei, als eine Entschuldigung, dafs sie ungeduldig ihren Gatten zu empfangen vor den Augen der Menge hervor eilet und nicht nach alter Sittsamkeit ihn im Innern des Hauses erwartet. Dann klagt sie ihm ihre langen Leiden, wobei sie im Charakter des leidenschaftlichsten Weibes pralet, dafs sie in Verzweifelung über die vielen Unglücks-Gerüchte oft sich das Leben nehmen wollen und wider Willen nur daran gehindert worden sei, auch damit vorbeugend die Abwesenheit des Sohnes beschönigt. Zulezt ladet sie den Gatten und Herrn ins Haus ein, ihn begrüfsend in ungebürlicher Weise, durch Geberdungen der Ehrfurcht, wie sie der freie Grieche sich gegen Niemand erlaubte: auch will sie nicht, dafs der Fufs des Zertreter Ilions die nackte Erde berühre, sondern ruft die Mägde herbei, dafs sie ihm einen Weg breiten mit ihren Purpur-Decken: welches auch diese sogleich von der königlichen Thüre an, die Stiege hinunter bis an den Wagen gethan

haben müssen. Agamemnon misſbilligt ihre übertriebene Begrüſsung und weigert sich, auf die köstlichen Decken zu treten, als einer Ehre, die nur Göttern gebühre. Doch, wie sie darauf dringet, beschlieſst er endlich, um doch nicht der Götter Zorn zu reizen, sich zuvor die Sohlen ablösen zu lassen. Einer seiner Knechte verrichtet dieses, welches nothwendig auf der Seite nach dem Logeion geschehen muſs, daſs also die Zuschauer es nicht genau beobachten können. Dann steigt er ab und schreitet die Stiegen hinan, während noch Klytaimnestra redet, gefolgt von seinem Flötenbläser, der Wache und was ihn sonst noch begleiten mochte. Oben folgt die Gattin ihm mit ihren Zofen zur königlichen Thüre hinein, das männliche Gefolge aber nimt seinen Abtritt durch die Thüre der Gast-Wohnung; und das Feuer auf dem Altare der Skene erlischt.

Der Chor erhebt wieder einen Gesang von vier wechselnden Stanzen, die aus banger Erwartung, gleichsam ihm selbst noch unbewuſst, schon den Tod des Königs aussprechen. Ohne Zweifel muſste dieser Gesang zweimal vom rechten Flügel auf den linken übergehen; folglich muſste auch der Chor sich gegen die Zuschauer umwenden, auch wol in die Orchestra zurück, doch schwerlich wieder in die erste Stellung des epodischen Chorreigen treten: denn wenn gleich jezt die Fremde ihm noch nicht wichtig ist, so wird sie es ihm doch bald in hohem Grade werden, und dann müſste er ihr nochmals näher treten, obschon, als einer Fremden und Seherin, nicht so nahe wie dem eigenen Könige. Er wird sich also jezo wol nicht weiter als einige Schritte bis auf den Diameter der Orchestra zurück, dabei aber doch mehr an die Thymele zusammen gezogen haben. Sein banger Gesang wird abgebrochen durch die plözliche Rückkunft Klytaimnestra's.

Von ihrer ersten Erscheinung an war Kassandra ohne Bewegung sizend geblieben, den Blick in den Schoſs gesenkt, wie ein starres Schaubild den Zuschauern entgegen gewandt, und hatte nicht das Haus, noch die Fürstin eines Blickes gewürdiget: dem Chore war sie erschienen wie eine unglückliche Ausländerin, die natürlich nicht Theil nahm an dem was vorgieng. Darum überlieſs er sich seiner Wehmuth, als wäre er ohne Zeugen. Beim Absteigen hatte Agamemnon die Mitgebrachte der Milde der heimischen Gattin empfohlen. Zum Theil aber weil diese auch die neue Feindin mit dem gleichen Schlage fällen wollte, kommt sie jezt wieder heraus, um dieselbe aufzufordern, was anfänglich auch milde genug geschieht, daſs sie in das Haus eintrete und mit den anderen Sklaven sich des Mahles erfreue. Auch der Hegemon ermahnet sie, der Gebieterin willig zu gehorchen; sie aber verharret in ihrer stummen Unbeweglichkeit. Sogleich regt sich der Hochmuth in jener; an der Fremden aber fangen die ersten pro-

phetischen Zuckungen an sich zu äufsern, die der Hegemon bemerkt und meldet, worauf die Fürstin unwillig von der Mahnung abläfst und zurück gehet, sie verächtlich für eine Rasende erklärend, welche Behandlung solcher Personen im Glauben der Griechen ein gar unheiliger Frevel war. Bei dieser Erscheinung kann Klytaimnestra nur von Einer Magd, ihrer Flötenbläserin, begleitet worden sein, mit welcher sie zur Gesinde-Wohnung herauskam, auch nicht so nahe hervor trat wie das vorige Mal. Der Hegemon bezeiget sein Erbarmen mit der Verlassenen, deren Rolle jezt anhebt mit agonistischem Gesange.

Kassandra richtet sich auf ihrem Size grade, so dafs sie nun der Fremde entgegen gewandt ist, als giengen ihre Gedanken noch ein Mal dahin zurück. Mit der linken Hand hat sie den Propheten-Stab ergriffen, der ihr vorher im Arme ruhte, und nach der vierten Zwischenrede des Chores, wo sie des Mordes erwähnet der Kinder des Thyestes, deutet sie mit der rechten rückwärts auf den Pallast. Der Zwischenreden des Chores, die aus jambischen Distichen bestehen, sind acht und mögen wol zwischen dem Hegemon und den Koryphaien gewechselt haben, etwa so, dafs die erste, die sich grade an die Prophetin wendet, dem Hegemon zufiel, die beiden folgenden aber den Koryphaien; die vierte wendet sich wieder als Antwort an jene und mufs also dem Hegemon gehören, dem auch die fünfte noch zukommen dürfte; dann wieder zwei den Koryphaien und die lezte dem Hegemon. Hierauf heben vollständige Kommoi an: Kassandra selbst fordert den Chor auf, den Klage-Gesang anzustimmen über seines Königs Mord; ohne den Sinn davon deutlich zu fassen, gehet dieser doch sogleich in Gesang über, so dafs auf jede Stanze von ihr sogleich auch eine von ihm folget. Dafs hier der Theil des Chores antistrophisch gesezt sein mufste, gehet von selbst hervor daraus, dafs da er der Aufforderung zufolge nicht auf einzele Stimmen, sondern auf die Chorflügel fiel, jede Strophe in gleicher einfacher Melodie wiederholt werden mufste; wenn aber die Klagen der Prophetin rhythmisch gleichfalls antistrophisch gesezt sind, so ist daraus doch nicht zu folgern, dafs dies in Hinsicht auf die Melodie eben so der Fall gewesen: als Monodien oder Solo-Gesänge des Skenikers waren sie Agonismen, prangend im Wechsel musikaler Imitationen; und diese Rolle Kassandra's mufste ganz besonders ein Prachtstück solcher Art sein. Zu dieser veränderten Form im Vortrage nun scheint uns die Prophetin sich von ihrem Size aufgerichtet zu haben und so, das Gesicht ganz gegen die Zuschauer gewendet, bis zum Schlusse im Wagen aufrecht stehen geblieben zu sein; — mit dem Verse ihrer zweiten Stanze

Ἆ, ἆ· ἰδού, ἰδού, ἄπεχε τῆς βοὸς
Τὸν ταῦρον — —

mufs sie aber wieder rückwärts auf den Pallast gedeutet haben. Nach der sechsten Stanze ihres Gesanges gehet sie endlich über in jambische Recitation, allmälig ruhiger werdend bis zur Unterredung mit dem Hegemon, worin sie ihr Verhältnifs zu dem Gott Apollon berichtet. Bald ergreift sie von neuem die heilige Seher-Wuth, worin sie, doch bis zu Ende bei der jambischen Recitation verbleibend, dem Chore nun unverhüllter den bevorstehenden Mord ankündiget. Mit Agamemnon's Tode verknüpft erschauet sie ihren eigenen, entblöfset als bestimmtes Schlacht-Opfer sich der Seher-Würde, indem sie den Kranz vom Haupte nimt und mit dem Stabe zur Erde wirft, worauf als Bewährung das Agrenon von selbst ihren Schultern entsinket. Apollon, sagt sie, entreifst es ihr und übergiebt sie dadurch dem Tode. Doch auch selbst ist sie des Lebens müde, seit sie ihr Vaterland hat zerstört sehen müssen, und gehet willig zu enden hin, wo der Zerstörer gefällt wird: doch verkündigt sie zulezt noch die Rückkunft des Orestes und den Muttermord, den das zweite Stück darstellen wird, flehet den Hades an um Beschleunigung und Erleichterung ihres Todes, die Sonne, die sie nicht mehr schauen wird, um Rache, wendet sich dann schnell rechts um, springt vom Wagen, schreitet mit zurück geworfenem Haupte die Stiege hinan und geht durch die Thüre der Gesinde-Wohnung ein. Da der Wagen jezt nicht mehr müfsig hier stehen bleiben durfte, so mufste er mit den Knechten, die ihn geführt, und dem Flötenbläser, den die Seherin nach ihrem lezten Gange nicht mehr brauchte, zur Seite der Heimath hinaus den Dromos räumen.

Nachdem also die lezte skenische Person abgetreten ist, wendet der Hegemon, der während der Zeit oben auf den Stufen der Thymele seine Stelle eingenommen, sich gegen die Zuschauer um, einen anapästischen Gesang anstimmend, gleich wie einen Vorgesang zum strophischen Reigentanze. Doch dazu kommt es nicht. Plözlich ertönet vom Pallaste her Agamemnon's Wehruf über den ersten Mord-Schlag, der den Chor veranlafst, sich wieder gegen die Skene zu wenden: es ist ein jambischer Trimeter, in welcher Versart auch wieder die nachfolgende Unterredung zwischen dem Hegemon und den Koryphaien gesezt ist. Die erste Zeile derselben gebietet Stille, um zu horchen, was es giebt, worauf der zweite Wehruf Agamemnon's vernommen wird, und dann gehet die Unterredung in Distichen fort. Die Ausgaben lassen diese ganze Unterredung zwischen den Halb-Chören umgehen, das heifst zwischen den Koryphaien, da in einer Unterredung jedesmal nur eine Stimme verlauten darf; und sonach wäre diese Zeit über der Hegemon ganz müfsig gewesen. Es ist aber leicht zu bemerken, dafs diese Vertheilung nicht zulässig ist. Die erste Zeile, zwischen den beiden Ausrufungen hinter der

Skene, mufs unleugbar dem Hegemon zufallen: Stille gebieten ist vorzugsweise seines Amtes. Dafs das erste Distichon in der That keines ist, sondern zwei einzele Zeilen, die verschiedenen Stimmen, also den beiden Koryphaien, zugetheilt werden müssen, ist auch schon von Anderen bemerkt worden. Hiernach scheinet uns das zweite Distichon wieder dem Hegemon zu gehören, das dritte dem linken Koryphaien, das vierte dem rechten u. s. w., so dafs die Rede viermal zwischen diesen drei Personen in der selbigen Folge umläuft. Im Inhalt scheint uns nehmlich durchweg dies Verhältnifs zu spüren, dafs unter den Distichen je das erste sich wie die Äufserung des bejahrtesten Mannes darthut, das zweite wie die raschere eines jüngeren, und das dritte bald dieser, bald jener näher tritt.

Mit beiden Flügeln öffnet sich jezo die königliche Thüre voll auf, und Klytaimnestra tritt aus ihr mitten auf das Logeion hervor, begleitet von zwei Mägden, deren eine die Flötenbläserin ist, und die noch im Proskenion zu beiden Seiten der Thüre stehen bleiben. Die Fürstin hat einen Blut-Tropfen im Gesichte, wie nicht nur der Chor anmerket, sondern auch sie selbst von sich rühmet; ob sie aber noch das Mord-Gewehr in der Hand führet, wie es dem Charakter der Rolle wol nicht widerspräche, wird nicht deutlich. Hinter ihr her tragen Knechte die Badewanne mit dem Leichnam Agamemnons, gehüllt in jenes verrätherische Gewand: sie sezen sie der Länge nach in die offene Thüre nieder und bleiben um dieselbe stehen. Wenigstens aus sechs Personen mufste hier das Gefolge bestehen, zwei Mägden und vier Knechten; leicht aber konnte es noch gröfser sein, wenn, um die Leiche des grofsen Heros in der metallenen Wanne zu tragen, man etwa sechs Knechte gebrauchte; obschon jene, wie sich von selbst verstehet, nur ein leichtes Gebilde war, das ganz eingehüllt in das weite blutige Gewand, nicht viel mehr als eben die Starrheit des Todes darzustellen hatte. Denn selbst das Haupt, das doch wol grade als der verlezte Theil angenommen werden sollte, mufste an dieser Leiche verhüllt sein: dasselbe zur Schau zu bringen, wäre um so unanständiger gewesen, da auch nicht die leichteste Veranlassung dazu sich darbietet. Das nasse Gewand klebte übrigens hinlänglich an, um die Gestalt der Leiche zu articuliren; und mehr war hier nicht erforderlich. Da aber die Thüre von nun an geöffnet blieb, so mufste hier die Exostra gebraucht werden, um das Innere hinter derselben so viel nöthig darzustellen.

Klytaimnestra's kecke Reden, wie des Hegemon kurzer Einspruch, sind jambische Recitation; dann aber singen die Chor-Flügel ein Paar wechselnder Stanzen, die durch Klytaimnestra's jambische Zwischenrede nicht wenig von einander getrennt wer-

den. Wäre wahr, was die Poëtik des Aristoteles aussagt, daſs in jeder Tragödie das Episodion mit dem auch schlieſsen müsse, was er einen vollständigen Chor-Gesang nennet, welches wir dann auf den dithyrambischen Reigentanz deuten zu müssen glaubten, da Chor-Gesänge ohne Tanz, in den Tragödien auf allen Stellen, und in aller möglichen Vollständigkeit gefunden werden; so könnte man hier ein solch getanztes Antistrophikon erwarten. Denn was an Gesängen noch folgt, sind offenbar Kommoi, die sich nicht gern dazu fügen; und allenfalls könnte man auch hier den Schluſs des Episodion sezen, obgleich streng genommen die Exodos erst mit der Erscheinung des Aigisthos eintritt. Allein, wenn wir auch gern annehmen, daſs so wie Klytaimnestra mitten auf dem Logeion erscheinet und der Hegemon ihr gegen über auf der obersten Stufe der Thymele stehet, als auf seinem eigentlichen Orte, auch die Chor-Flügel wieder ihre gewöhnliche Tanz-Stellung zu beiden Seiten derselben eingenommen, von welcher aus sie am Ende doch wieder ihre Schaar zum Abzuge zu bilden haben; so können wir doch uns hier keinen Reigentanz vorstellen. Denn erstlich will es uns durchaus nicht einleuchten, daſs im ersten Schreck über die gräuliche That, und im Unwillen über die Frechheit des Geständnisses, der Chor sich auf einen Tanz eingelassen hätte, der sonst mit der Handlung nichts gemein hat. Dann scheint es uns ausgemacht, daſs dieser Tanz nicht leicht bei solchen Gelegenheiten getanzt werden konnte, wo der gegenwärtige Skeniker noch darein redet und folglich die Handlung skenisch nicht zum Stillstand gekommen ist. Und endlich sind diese Strophen sichtbar zu klein um einen Kreis des Tanzes auszufüllen; sie vermögen es höchstens für den halben Kreis, und, was das Bedenklichste ist, die Flügel hätten damit angefangen, der schrecklichen Erscheinung den Rücken zuzuwenden als achteten sie ihrer nicht: oder man müſste sich sie umgekehrt tanzend denken, wo der Koryphaie seinem Flügel nachgefolgt wäre; welches vollends nicht annehmlich ist. Es ist also sicher hier an keinen Schluſs-Tanz zu denken; vielmehr da alle Choreuten ohne Unterschied höchst gespannt auf diese Erscheinung sein muſsten, wird das Ende jedes Flügels sich durch eine geringe Schwenkung näher an die Thymele gezogen haben.

Hierauf folgen die Kommoi, die zwischen Klytaimnestra und den Chor-Flügeln wechseln. Daſs die Gesänge, die auf die Chor-Flügel fallen, die antistrophische Ordnung beobachten, ist uns schon bekannt; die agonistischen der Klytaimnestra thun es hier selbst nicht dem Rhythmos nach. Es folget aber hinter den Strophen des Chores immer ein, wie es scheint, anapästischer Gesang des Hegemon, wonach erst Klytaimnestra singet; nach den Antistrophen folgt unmittelbar der Gesang der Fürstin, auſser bei

bei der zweiten, wo eine Analepsis einfällt: das heiſst der Nachgesang des Hegemon nach der Strophe wird nach der Antistrophe wörtlich wiederholt und kommt daher wahrscheinlich dem gesamten Chore zu. In diesem zweiten Strophen-Paare möchten wir nun eher den schlieſsenden Reigentanz erblicken, und danach wäre vielleicht schon der Nachgesang nach der Strophe nicht auf den Hegemon allein gefallen, sondern ein vollstimmiges Systema, dessen Analepsis ganz in der Regel hinter der Antistrophe erfolgte. Klytaimnestra schlieſst diesen Gesang, und nun gehet die Exodos mit dem Eintritt des Aigisthos an.

Als Einer der eigentlich nicht zu diesem Hause gehört, den wenigstens der Chor ansieht als einen Fremden und Eingedrungen, muſste er aus der Gast-Wohnung heraus kommen und nicht aus der königlichen Thüre, wo es ohnehin die aufgestellte Leiche unmöglich machte, neben welcher er sich durch zu drängen doch scheuen muſste, wie er denn in Hinsicht auf Muth gegen das Weib zurück stehet: von auſsen aber durfte er nicht kommen, wo er mit dem Chore in Gemeinschaft gefallen wäre, da er diesem doch skenisch durchaus entgegen gestellt erscheint. Er tritt auf, schon im Vorgefühl der Herrschaft, und stellt trozig sich der Fürstin zur Seite: seine nur mit Spieſsen bewaffnete Leibwache stellet sich hinter ihm auf dem Proskenion auf in einer Reihe von dem Eck des Paraskenion nach der Gast-Thüre hin. Durch diese beiden Gefolge kann also die Bühne jezt beinahe eben so stark besezt sein, wie die Orchestra. Der Maske nach muſste auch Aigisthos ein Melas aner, wie Agamemnon sein; wol war er aber von minder rager Gestalt, von dünneren Gesichtszügen und schwächerer Farbe, vielleicht auch etwas jüngeren Ansehens. Auch muſste sein Costum von gleicher Art sein, auſser daſs er wol nicht bekränzt, und mit dem rothen Kothurne beschuhet war. Das Skeptron trug er schon als Herrscher in dem ihm verbliebenen väterlichen Erbe.

Zuerst hält er eine gedehnte Rede voll Trozes; der Chor empört sich; Klytaimnestra, in sich gehend und schon angst vor der Folge, versucht Vermittelung, und da ihr diese nicht gelingt, bricht sie den Zwist ab, indem sie den Mann hinweg führt und damit dem Stücke ein Ende macht. Anfänglich ist das Diverbium, wie gewöhnlich, in Jamben gesezt, gehet aber zum Schlusse in Trochäen über mit dem Verse des Aigisthos:

'Αλλ' ἐπεὶ δοκεῖς τάδ' ἔρδειν καὶ λέγειν γνώσῃ τάχα.

Freilich können alle Gegenreden gern vom Hegemon allein geführt worden sein; uns scheint jedoch, als fordere die gröſsere Lebhaftigkeit, die die Lage der Sachen zu erwarten giebt, daſs sie umgehen: ja, vielleicht möchten sogar die Zeilen:

Εἶα δὴ φίλοι λοχῖται, τοὔργον οὐχ ἑκὰς τόδε

Εἶα δή, ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εὐτρεπιζέτω

nicht ein Distichon bilden, sondern einzele Zeilen verschiedener Stimmen sein, so daſs, bis auf die Einrede Klytaimnestra's und die gleich darauf folgende des Aigisthos, alles Übrige bloſse Stichomythie wäre. Immer käme dann die erste Zeile und die lezte auf die Stimme des Hegemon. Bei der ersten Zeile aber, die einen Aufruf zur Widersezung enthält, muſste nach unserer Ansicht der Hegemon sich von den Stufen der Thymele hinab, und auf die Stelle begeben, wo er stehen sollte, wenn die Schaar zum Abzuge zu bilden war; und schon mit der anderen Zeile, falls diese unsrer Vermuthung nach auf die zweite Stimme fiel, muſsten sich auch die Koryphaien ihm zu beiden Seiten stellen, und dann hinter ihnen sogleich sich die Schaar bilden. Mit der Zeile des Aigisthos:

Ἀλλὰ κἀγὼ μὴν πρόκωπος οὐκ ἀναίνομαι θανεῖν.

muſste dann auch dieser weiter auf dem Logeion vorschreiten, und mit ihm Klytaimnestra. In dieser Stellung blieb der Chor stehen, bis Klytaimnestra mit ihren lezten abbrechenden Worten den Buhlen in den Pallast zurück geführt, welches durch die königliche Thüre geschiehet, aus welcher gleich nach des Aigisthos Erscheinung die Leiche zurück gebracht worden.

Gleich nach Klytaimnestra's lezten Worten tritt der Chor mit einer Wendung, Rechts um, seinen Rückzug an; allein wie er angekommen in der breiten Ordnung, die den Zug zur Fronte hat, und mit eng zusammen gerückten Reihen, eilig und im anapästischen Rhythmos; so gieng er jezt ab in der langen Ordnung mit der Rotte in der Fronte, aus einander gedehnt und langsam in dem trochaïschen Rhythmos des schlieſsenden Gespräches. Die königliche Thüre schlieſst sich gleich hinter den Skenikern, und die Aulaia wird aufgezogen.

II. DIE CHOEPHOREN [12]).

Auf ein abermaliges Zeichen, sei es mit der Salpinx oder auf andere Weise, sank die Aulaia wieder und enthüllte die Skene, die für dies zweite Stück noch unver-

12) Die das Todten-Opfer bringen, oder wie A. W. Schlegel es mit mehr Eleganz übersezt: Die Opfernden am Grabe.

ändert die vorige blieb. In der Orchestra aber mufste die Thymele zum Grabmal Agamemnons [13]) werden: fand man, wie ich es glaube, für nöthig, sie in der Wirklichkeit dazu umzuwandeln, etwa durch einen darauf gesezten Cippus, oder indem man den Altar-Stein durch eine geringe Pyramiden-Form maskirte; so kamen, die dies noch vor dem Sinken der Aulaia verrichteten, von der charonischen Pforte her und giengen wieder dorthin ab. Alsbald trat jenes unzertrennliche Heroën-Paar, Orestes und Pylades, von der Seite der Fremde herein, gefolgt von einem Knechte, der ihr Flötenbläser war und, als Knecht von Wanderern, eine Pera trug, auch kündigte sein Spiel sie schon an, noch ehe die Zuschauer sie sehen konnten. Sie kommen von Delphi, und sind hier die eigentlichen Vorredner.

Die Maske des Orestes ist ein Xanthos aner [14]): ein blonder Jüngling in frischer Blüthe. Angethan mufste er sein mit dem kurzen Chiton, von jener honiggelben Farbe, die einigermafsen noch zu den Trauer bezeichnenden gerechnet wurde: dessen purpurne Verbrämung stellte Jagden dar. Es ist ein Geschenk, was die Schwester ihm heimlich zugesandt hatte und er nun als ein Werthestes auf dieser für beide so bedeutenden Wanderung trägt. Auch hat er ein Schwert um die Schultern gehenkt. Doch beides bleibt ziemlich unbemerkt, so lange er die purpurne Chlamys nicht zurück schlägt. Die rothen Kothurne und der persische Gürtel bezeichnen ihn auch noch als ein Fürsten-Kind; als Wanderer hat er einen langen Spiefs in der Hand und den thessalischen Hut auf dem Rücken hängend. Pylades ist der Maske nach ein Panchrestes, von dunklerer Gesichtsfarbe und bräunlichem Haare: seine Kleidung kann nur in den Farben von jenen seines Freundes in so weit verschieden gewesen sein, dafs er als die untergeord-

13) Nach dem bisher Entwickelten wird man wenigstens von mir nicht erwarten, dafs ich dies Grabmal wo anders suchen sollte. Der Bedeutung nach ist es skenisch der feindliche Gegensaz zu der Wohnung, mufs als solcher mit ihr in gar keiner Verbindung, sondern abgeschieden und grade entgegen stehen. Wie die Skene sich darstellt als der Siz des Verbrecher-Paares, so stehet das Grabmal ihm entgegen als die Stelle des Beleidigten, der Genugthuung heischet: es ist gleichsam Agamemnon selbst, welcher sich erhebt als Zeuge von dem Jammer in seinem Hause und als Mahner zur Rache: es ist hier die Spille, um welche nicht blofs der Chor, sondern das ganze Drama sich drehet. Auch mufste es den Zuschauern näher stehen, als die nothwendig mehr Antheil an dem Beleidigten als an den Beleidigern nahmen; und die Thymele als solche war hier überdem überflüssig geworden. Da es also unstreitig der Mittelpunct für den Chor war, auch in anderen Hinsichten nirgend anders Plaz fand; so mufste es die Thymele selbst sein: und dies gilt eben so für das Grabmal in den Persern.

14) Nach des Pollux Classirung, wie alle Masken, die hier aufgeführt werden.

nete Rolle erschiene, vielleicht also auch darin, dafs der Chiton nur eine Symmetria war. Bewaffnet war er wie sein Freund.

An der Rolle dieses Pylades hat man oft genug bewundert, dafs bis auf die einzige Stelle, wo die Unschlüssigkeit des Freundes ihm einige sparsame Worte ablockt, er das ganze übrige Stück hindurch völlig stumm bleibt. Allerdings ist, sobald die Darstellung nur irgend bis zu einer Handlung gelangt ist, die sparsame Einmischung des Gefärten, der die Hauptrolle nur zu heben dienen soll, von dem Dichter eine preiswürdige Enthaltsamkeit; konnte aber jener in der That gar nichts weiter als jenes Paar Worte zu sprechen bekommen, so dürfte man wol mit allem Fug erst nachfragen, warum er nicht lieber ganz stillschweigend blieb, da nach so langer Stummheit, jenes plözliche Verlauten seiner Stimme nicht ermangeln konnte, einigermafsen eine unharmonische Überraschung zu geben. Indem man das ohne Bedenken annahm und dann mit Vorliebe heraus hob, beachtete man nur nicht, dafs der ganze Eingang dieses Prologos verloren gegangen ist. Wie wir jezo das Stück besizen, hebt es sogleich an mit der Anrufung des Todten-Geleiter Hermes und mit der Opferung des Stirnhaares am Grabe des Vaters, und demnach ständen also die beiden Heroën mit einem Male wie vom Himmel gefallen vor diesem Grabe. So aber konnte unmöglich diese Tragödie beginnen; es ist hier sicher mehreres ausgefallen, wogegen das scheinbare Zeugnifs des Aristophanes [15]) von keiner Erheblichkeit sein kann. Beide Heroën kommen zum ersten Male aus fernem Lande hierher: der Eine kann aus früherer Kindheit von dieser Gegend schwerlich mehr als dunkele Erinnerungen behalten haben; der andere hat sie noch nie gesehen. Da sie nun doch mit bestimmter Absicht her kommend, wissen mufsten wohin sie gelangt waren, so konnte der Anblick ihnen nicht gleichgültig bleiben; sie mufsten die Gegenstände zu erkennen begierig sein, welches im Drama nicht ohne einen Dialog abzumachen war. Allein auf dem Schauplaz, und noch mit nichts Näherem beschäftiget, wäre es sehr lahm ausgefallen, wenn der Eine von ihnen auch hier schon

15) In den Fröschen. Wenn in jenem komischen Wettstreit Äschylos aufgefordert wird, den Prologos seiner Choëphoren Preis zu geben, damit der Gegner seine Kritik daran erweise, so brauchte jener nicht grade die ersten Worte desselben zu recitiren; er konnte füglich die Stelle vorziehen, womit der Prologos, der Sache näher kommend, sich mehr belebt und erhebt, und die er also als den eigentlichen Anfang betrachten konnte; und in der Absicht des Komikers mufste er grade auf eine solche fallen, die dem Gegner Gelegenheit zu seinem Schüler-Spott darböte. Das Vorhergehende war vielleicht nur Stichomythie oder doch nur eine Unterredung in abgebrochenen Säzen; beim Aristophanes aber hat Äschylos das Ansehen, mit etwas anfangen zu wollen, was er in einem Athem eine Weile hätte fortsezen können.

stumm geblieben wäre, dessen Stimme vielmehr sich jezt gleich kund thun mufste, wenn sie nicht, wie gesagt, so viel später störend auffallen sollte. Mit ähnlichen Dialogen heben auch andere Tragödien an, so oft sie mit der Ankunft fremder Personen beginnen; und wie sollte es bei dieser anders gewesen sein? Der verlorne Eingang mufste auch eine Stelle enthalten, aus welcher eine Zwischenzeit zwischen dieser Handlung und der vorigen bemerklich wurde. Aus diesen Betrachtungen gewinnen wir unsres Theils die Überzeugung, dafs Pylades gleich Eingangs zum Sprechen kam, vielleicht gar das erste Wort hatte; auch werden wir im Verfolge finden, dafs er vor jener viel gepriesenen Phrasis wirklich noch einmal laut wurde.

Also während eines solchen Gespräches, das eben nicht lange zu dauern brauchte, gelangten sie allmälig weiter auf den Dromos hinein, bis vor die Stiege zum Logeion, wo sie des Grabmals gewahr werden, indem wenigstens Orestes, absichtlich danach umschauend, sich gegen das Theatron wendet. Sogleich nahen sie sich demselben, in den Halbkreis der Orchestra eintretend, und stellen sich vor jene Seite, die es der Fremde entgegen kehret. Hier mögen wol noch wehmütige Erinnerungen voran gegangen sein vor jener Anrufung des Hermes chthonios, die uns Aristophanes erhalten hat, und die sogleich auf den Vater übergehet, den er über dem Grabe zum Zeugen aufruft: Zweifels ohne dessen, was er eben feierlich geloben will, was aber wieder im Texte fehlt. Es konnte aber wol nichts Andres sein, als die Erklärung des Vorsazes, seinen Tod zu rächen, welchen auszuführen Gebot des Gottes der ihn sendet, eigenes Gelübde, und also seine nächste Bestimmung war. Darauf mufste ein Gebet folgen, sowohl an die unterirdischen Götter, als an den Vater, ihm beizustehen in der Zeit der That; vielleicht auch noch eine Betraurung seiner gräfslichen Ermordung; endlich das Opfer auf dem Grabe, wozu er aber weiter nichts darzubringen hatte, als das Stirnhaar, das er abschneidet [16]) und auf die Stufen des Grabes hinstreuet. Schon ein Mal, sagt er, bei dem Eintritt ins Jünglings-Alter, habe er sein Haupthaar abgeschoren dem Flusse Inachos zum Opfer: nehmlich als er dorthin gieng, von wannen er jezo kommt, zu dem Oracul des Loxias, seiner Bestimmung Ziel zu erfahren; worauf wahrscheinlich noch fernere Betrachtungen über sein und seines Hauses Loos folgten, die aber wiederum verloren gegangen sind.

Die ganze Einleitung zur eigentlichen tragischen That, die uns, wir gestehen es,

16) Hoffentlich wird Niemand hierbei an eine Scheere oder Scheermesser denken: es konnte nur geschehen mit Hülfe jenes Dolches oder Messers, wie man es nennen mag, welches er im Gürtel trug.

sehr lebendig und tief ergreifend dünket, hat man auch in ihrer jezigen Verstümmelung noch zu gedehnt finden wollen. Die so geurtheilt, werden wol nicht willig in unsre Ansicht über Art und Umfang des verloren gegangenen eingehen, da sie hierdurch nicht unbeträchtlich erweitert würde; wir geben aber noch zu erwägen, daſs der Charakter, in welchem Orestes hier aufgestellt ist, dadurch motivirter und geründeter heraus treten konnte, als er ihnen jezo erscheinen mag, und daſs das, wovon die Bruchstücke uns müſsig scheinen, in der Vollständigkeit es vielleicht weniger gethan hätte. Im Stile des Äschylos muſs man ohnehin was hier fehlt, sich in gedrängter Kürze behandelt denken. Am meisten verleitete zu solchem Urtheile wol immer, daſs man dies Stück auſser seiner Verbindung mit dem vorhergehenden und nachfolgenden zu betrachten pflegte.

Während dessen wird Orestes oben auf der Bühne den vorschreitenden Zug des Chores gewahr, gefolgt von Elektra, in der er durch die Kleidung sogleich seine Schwester ahndet. Aus dem, was die Frauen tragen, sieht er wol ein, daſs auch sie am Grabe ein Opfer bringen wollen; doch in welcher Absicht, das errathet er nicht. Deshalb fordert er den Gefährten auf, mit ihm abseiten zu gehen, um das Flehen jener Frauen zu belauschen. Sie gehen also über den Dromos vor, wo sie nach der Seite der Fremde hin sich hinter dem Vorsprung des Logeion in Versteck stellen. Da der traurende Frauen-Chor mit gesenkten Blicken im jambischen Rhythmos langsam über das Logeion hervor, und dann die entgegengesezte Stiege hinab schreitet; so konnte mit gutem Fug angenommen werden, daſs die Fremdlinge nicht von ihnen bemerkt würden, und jene behielten hinlängliche Zeit, unterdessen in groſsen Schritten ihren Hinterhalt zu erreichen, wo sie diesen eben so unbemerkt verweilen konnten, den Zuschauern aber immer im Gesichte blieben. Weil in diesem ganzen Stücke der Freund dem Freunde nie von der Seite kommt, so brauchten beide, wie schon angegeben worden, nur einen Flötenbläser. Aber auch dieser muſste wol seine Begleitung einstellen, sobald die Flöten des Chores mit dessen Erscheinung verlautbar wurden, und folglich die Recitation des Skenikers von den Worten: Τί χρῆμα λεύσσω: an mit der Melodie des Zuges in Antiphonie zusammen gehen.

Nach unsrer bereits geäuſserten Vermuthung wären die Masken dieses Chores den Zuschauern schon im vorigen Stücke vorgeführt worden; unstreitig aber bestand er aus gefangenen Troerinnen. „Unterjochte Weiber" redet Elektra sie an und nennet sie dann Vorsteherinnen der häuslichen Geschäfte: sie waren also von besserer Herkunft, Erbeutete, nicht Erkaufte, und waren auch im Dienste ausgezeichnet. Sie be-

kennt von ihnen, dafs sie mit ihr den gleichen Hafs hegen, welches eine vertrauliche Annäherung zu erkennen giebt, die nur auf Rechnung ihrer besseren Art gesezt werden kann; dieses aber zeiget an, nicht nur dafs sie einer innigeren Theilnahme fähig sind, sondern auch insbesondre, dafs sie mit der Tochter des Hauses gleichen Grund zum Hasse haben. In beiden Hinsichten können es nicht wohl Andere als jene Troerinnen sein, die als stätige Mahnungen an die Gemordeten, der Herrin so verhafst wie die Tochter sein mufsten. So erschien der Zeuge hier in näherem Verhältnifs zur Dulderin, die den handelnden Personen fast in gleicher Art gegen über stehet: wie denn jezt der Chor ohnehin ein häuslicher sein mufste, nachdem jener öffentliche, der hier zu erscheinen pflegte, so lange sein anerkannter Gebieter am Leben war, gewichen ist von der Thüre der neuen ihm aufgedrungenen Herrschaft, die er nicht anerkennen will. Zugleich aber zeigen sich nun diese Choëphoren wie ein Nachhall der Kassandra: die immer verfolgende Mahnung ist nun aus der fremden Feindin schon zum häuslichsten Bestandtheil geworden, der nicht weichen wird, so lange nicht das Haus in beiden Wurzeln vertilgt und die That ganz zur Blutschuld des eigenen Geschlechtes geworden ist. Überhaupt zerfällt dieses Spiel in drei deutlich gesonderte Gruppen. In der einen stehet der Pallast mit den Schuldigen, Klytaimnestra und Aigisthos; in der anderen das Grabmal mit den Klägern, Elektra und dem Chore. Dafs auf jener Seite Aigisthos immer noch nicht gewagt hat, das Haus des Gemordeten zu beziehen, sondern aufser der Skene wohnet; dafs dagegen auf der anderen Seite Alles in gröfster Einstimmigkeit stehet; schon dies giebt einen Wink, dafs der lezte Theil obsiegen wird. Zwischen beide aber tritt nun noch die Entscheidung aus der Ferne ein unter der Gestalt der Gesandten Apollons, Orestes und Pylades; diese aber sind gleichfalls dem Grabe zugethan, das folglich des Sieges gewifs ist. Auch ist nicht aufser Acht zu lassen, dafs wie in dem ersten Stücke Hindeutungen auf beide folgende bemerkbar sind, dieses in der Mitte stehende hinwiederum vorwärts deutet. Die ganze Einleitung beziehet sich hier durchweg auf das Vorhergegangene; aber kaum ist die Feindin Klytaimnestra in der Skene, jenseits des Grabmals hingerichtet, als diesseits desselben ihre Erinnys wieder aufstehet, verwehrend dafs ihr Siz eingenommen werde, und zugleich mahnend, dafs sie künftig an die Stelle dieses Grabes treten werde, wie es auch im lezten Stücke geschiehet.

In diesem Chore war die Maske des Hegemon von jener Classe, die den Namen Graïdion eleutheron [17]) führte; die übrigen Choreuten aber hatten Masken aus

17) Die ältliche Freigelassene, mit schon greis werdendem Haare.

der Classe, die Oiketikon mesokuron [18]) hiefs: beide von bleicher Gesichtsfarbe, aber an der ersten zeigte sich das Haupthaar schon etwas greis. Allen fiel es im Nacken ungebunden hinab, doch als solche, die viel beschäftiget waren, trugen sie weifse Stirnbinden. Sie erschienen in tiefer Trauer, das heifst im langen Chiton von schwärzlicher Wolle und einem gleichfalls schwarzen Epiblema aus zwei Tüchern, die unter dem Busen durch die schmale Leibbinde fest gehalten wurden. Zur Beschuhung durften sie nur den Soccus haben.

Elektra hat die Maske einer Kurimos parthenos von der zweiten Classe, gleich wie Cassandra im vorigen Stücke, nur mit der Unterscheidung, dafs sie hier die Wangen verwundet zeigt. Über dem Abzeichen, wovon die Maske den Namen bekommen, mochte diese wol gleich den Sklavinnen, die sie begleiteten, das blonde Haar in einer weifsen Stirnbinde tragen, um an die Arbeiten zu erinnern, die sie im Hause mit jenen theilte. Ihr schwarzer Chiton war ein Orthostadios, wie ihn das Heroën-Geschlecht trug, und mit einem breiteren Gürtel gegürtet; das Peplon von gleicher Farbe war auf den Schultern befestiget. Der weifse tragische Kothurn zeichnete sie vorzüglich aus, auch in Gang und Gestalt. Die Flötenbläserinnen waren als gemeinere Haus-Sklavinnen schon durch den dunkleren Anstrich der nicht maskirten Gesichter hinlänglich ausgezeichnet, waren aber auch als solche nicht in Trauer gekleidet. Hier waren ihrer vier, nehmlich aufser den dreien des Chores noch eine für Elektra. Weiter durfte jene kein Geleite haben, da sie im Hause nicht besser gehalten war als die Sklavinnen des Chores. Zwar waren zu einem förmlichen Todten-Opfer, wie dieses, noch drei Gefäfse nöthig, eines mit Blut, ein andres mit Milch und das dritte mit geweihtem Wasser gefüllt; allein diese trugen wahrscheinlich die drei Führerinnen (Hegemon und Koryphaien), wie die übrigen Choreuten Blumen trugen: mehr Gefolge hätte diesem Zuge den Charakter der Unterdrückung so wie jener heimlichen Vertraulichkeit geraubt, die hier herrschen sollte.

In solcher Art angethan trat der Chor aus der Thüre der Gesinde-Wohnung in der langen Ordnung, vorauf die Flöten des Chores, dann die Führerinnen mit den Opfer-Gefäfsen, und hinter den vier Rotten der Choreuten Elektra allein, unmittelbar gefolgt von ihrer Flötenbläserin; er ziehet über das Logeion und die Stiege nach der Heimath hinab in die Orchestra, wo er sich auf die schon erklärte Weise in zwei Flügel

18) Hausgesinde mittlern Alters.

gel zu beiden Seiten der Thymele aufstellt, Elektra aber mit der Führerin mitten vor derselben im Dromos stehen bleiben. Noch ehe sie die Stiege erreichten, eilten die Heroën ihrem Schlupfwinkel zu, ungesehen von jenen.

Sobald der Chor aufgestellt ist, beginnt ein Gesang, den die Ausgaben antistrophisch unter den Chorflügeln vertheilen, welchem aber wir nicht beistimmen können. Uns scheinen es vielmehr agonistische Gesänge der Art, die die Griechen Kommoi nennen. Wäre es ein antistrophischer Gesang der Flügel, so müfsten sie nach unseren Ansichten zugleich den Reigen tanzen, da sie allein auf dem Plaze, und noch in keiner Handlung begriffen sind (auch ist bis dahin Elektra zu sehr Eins mit ihnen, um sie in irgend einer Art davon abzuhalten) diese aber während sechs Tanz-Kreise stumm und still stehen: welches uns durch nichts motivirt scheint. Offenbar entwickelt sich in den drei Strophen ein ganz persönlicher Gemüths-Zustand, wie nur Elektra den ihrigen schildern könnte, wogegen unter den mehr im Allgemeinen gehaltenen Antistrophen die lezte sich deutlich als dem Chore zugehörig ausspricht; und auch von diesen müssen wir gestehen, dafs wenn sie auf eine einzele Stimme fielen, der ganze Gesang an jener Innigkeit gewinnen mufste, die sein Inhalt und seine Veranlassung erheischen. Zudem konnten unseres Ermessens hier eher die Choreuten still bleiben, als Elektra. Also halten wir diese Gesänge unbedenklich für Kommoi, wovon die so genannten Strophen der Elektra gehören, die Antistrophe aber dem Hegemon. Die erste Stanze kündigt die Absicht des Kommens an, nehmlich das Sühnopfer, welches zu verrichten, und also auch anzukündigen, doch wol vorzugsweise der Elektra zustehet; auch schickt sich ganz besonders für sie jener tiefste Jammer, der sich hier ausspricht. In der anderen Stanze wird schon mit geringerer Rührung der Veranlassung zu diesem Opfer erwähnet. Die dritte sagt ganz im Tone der ersten, man sei gesendet „von der Gott gehafsten Frau“, um jene drohenden Schrecknisse abzuwenden; aber die sühnenden Worte zu sprechen sträubt sich das Herz; dann folgen Weh-Ausrufe über das unselige Geschlecht und den finsteren Pallast: welches wieder am schicklichsten aus Elektra's Munde klingen dürfte. Die vierte enthält nur Betrachtungen über die gefallene Majestät und über Dike's unausweichliche Schläge. Eben so schickt dem Inhalt nach auch die fünfte Stanze sich nur für Elektra, da in der sechsten der Chor sich ausdrücklich selbst bezeichnet.

Auf diesen Gesang folgt eine Unterredung in Jamben, worin Elektra den Chor um Rath frägt, wie sie das Opfer zu vollführen habe. Man hat wol Elektra's Charakter bei dem Sophokles grofsartiger gefunden, als bei dem Äschylos, welchem auch gradezu

nicht zu widersprechen ist, ohne dafs es darum dem lezteren zum Vorwurf gereichen könnte. Der Unterschied ist tief begründet in der verschiedenen dichterischen Anordnung. Sobald des erstgenannten Dichters Stück für sich allein bestehen sollte, mufste es auch die nöthigen Motive zur Handlung alle beisammen enthalten, welches, wie schon bemerkt worden, zu oftest der Grund ist, warum wir ihn dramatischer finden. Bei ihm mufste Elektra schlechthin die Antreiberin zur Handlung werden: sie ist es eigentlich, die Rache sinnet, und ihr Bruder, der sie nur ausführt, mufs gegen sie zurück stehen. Bei solcher Thätigkeit aber war eine weibliche Rolle nur durch die höchste ideale Klarheit des Charakters zu retten; mit vollem Grunde benannte er daher auch sein Stück nach ihr. Die Choëphoren des Äschylos stehen hingegen in der Mitte eines gröfseren Werkes: die inneren Motive zu der hier dargestellten Handlung entwickelten sich schon in dem vorher gehenden Stücke; die äufseren Antriebe kommen zum Theil von dem Gotte, der den Handelnden sendet, zum Theil stellen sie sich in dem Grabmale vor Augen. Hierdurch gewann der Dichter, skenisch gewissermafsen einen weiteren Raum, für seine lyrischere Stimmung aber dies, dafs er die weibliche Rolle mehr leidend und zarter halten, und mit der thätigen männlichen Rolle in ein eingreifenderes Gegenspiel sezen konnte. Ist beim Sophokles Elektra idealer und erhabener, so ist sie beim Äschylos inniger und schamhafter. Demzufolge ist hier ihre erste Rede eine Anfrage, in welchem Sinne sie das gebotene Opfer verrichten solle, wobei sie ihren Abscheu gegen die Mutter und ihr Verlangen nach Rache für den Vater, obschon unter Vertrauten, doch nur mit weiblicher Scheu ausspricht. Sie giebt ihrer Frage eine dreifache Wendung. Soll sie so opfern, wie es eigentlich Klytaimnestra meinte? was aber ihr selber widerstehet, daher sie es mit den bitteren Worten ausdrückt: ob ihr Flehen sein solle, wie von der geliebten Frau zu dem geliebten Manne, da doch zwischen beiden keine Traulichkeit sein kann. Oder soll sie die Wendung nehmen, blofs für die Übersender der Blumen gebürenden Lohn zu erflehen, im Herzen aber meinend den Lohn der bösen Thaten? Oder soll endlich sie das Opfer so verrichten, dafs, weil der Vater nun doch einmal dahin ist, also wol Alles vergeblich ist, ihr Herz aber dennoch sich durchaus nicht beugen kann noch will, sie es schweigend und unwillig wie einen Unrath abgewandt ausgiefse ohne darauf zu achten? „Denn“ sagt sie „das Verhängnifs harret ja doch des Freien (Orestes) wie der jezo in Unterwürfigkeit Lebenden (ihrer selbst),“ wodurch sie offenbar doch noch einige Hoffnung auf den Bruder andeutet.

Die Führerin, die in der Unterredung für ihren Chor das Wort führt, schreibet vor, dafs sie vor Allem die Wohlgeneigten und Behülflichen anrufe, zu welchen na-

mentlich auch Orestes gezählt wird; dann soll sie der Mörder gedenken, und da der Elektra nicht gleich einleuchten will, in welcher Art dies geschehen solle, so wird ihr diese Formel angegeben, dafs der Götter Einer, oder Einer der Sterblichen jene heimsuchen möge. Das schüchterne Gemüth der Tochter stutzt, und sie frägt näher, ob als Richter, oder auch als Rächer? welches aber die Führerin ihr verweiset, erklärend, dafs es als Rächer gemeint sein müsse, Mord mit Mord zu vergelten. Die Rathgeberin will also das Opfer ganz unumwunden gegen die Senderin gerichtet wissen [19]. Wird dies auch fromm vor Meinen Göttern [20]) sein? frägt die noch Anstehende, welches die alte Rathgeberin bejahet, weil ihrem Urtheile nach Böses mit Bösem zu vergelten gerecht ist: wodurch beredet, Elektra nun das Opfer beginnet.

Ihr Gebet bleibt, wie das frühere des Orestes, bei der jambischen Recitation des gewöhnlichen Dialoges. Das Anfangs-Wort fehlet daran: aber eben wie jenes ist es zuvörderst an Hermes chthonios gerichtet, (was wol angenommene Formel bei Todten-Opfern war) dafs er die Götter der Unterwelt aufrufe, ihrem Flehen Gehör zu geben: wobei sie das Blut ausgiefsen mufste. Es ist anzunehmen, dafs, wie sie wol gleich Anfangs der Führerin zur Linken, also auf der heimathlichen Seite stand, sie während der Unterredung sich allmälig mehr vor der Mitte des linken Chor-Flügels hin gezogen, und nun hier das Blut vergossen habe, das ihr der Koryphaie dieses Flügels reichen mochte. Dann verfügte sie sich wieder zum Hegemon hin, von dem sie die Milch empfieng, die sie hier, die Erde anrufend, vergofs, und dann sich nach der Seite gegen die Fremde vor den rechten Flügel hin begab und, von dessen Koryphaien das Wasser empfangend, es unter Anrufung des Vaters ausgofs. Hier nehmlich mufste sie zulezt wieder an dem der Bühne zugewandten Eck der Thymele des Nachfolgenden wegen zu stehen kommen. Sie flehet zum Vater, dafs er mitleidig auf seine Kinder schaue, hält ihm vor, wie die Mutter den mitschuldigen Aigisthos zum Gatten genommen, wie sie selbst im Hause als Sklavin gehalten wird, ihr Bruder aber aus dem väterlichen Erbe verbannt ist. Sie betet, dafs Er glücklich heim kehre, Sie aber aus der Mutter Hände in bessere übergeben werde. Dann ruft sie um vergeltende Rache über die Mörder,

19) Es leuchtet aber ein, dafs solche Vorschriften nicht schicklicher als in den Mund einer Troerin gelegt werden konnten; und da ferner

20) Elektra's folgende Frage durch die Unterscheidung ihrer heimischen Götter von den fremden der Befragten, diese schlechthin als eine Ausländerin bezeichnet, so sind wir wol hinlänglich befugt, sie und den ganzen Chor für Troerinnen anzunehmen.

und damit nach der Führerin Vorschrift dieser Wunsch um Böses durch das Bessere umschlossen sei, kehret sie zurück zur Bitte für sich und den Bruder um Heil und Sieg; wobei sie noch den Rest des Wassers ausgießet und die Schale zurück giebt. Zulezt gebeut sie dem Chore, die Blumen zu streuen und den Todten-Gesang anzustimmen. Die Choreuten näherten sich also und umschlossen das Grabmal, auf dessen Stufen sie die Blumen ausstreueten, indem sie den Todten-Gesang ausführten, an welchem aber das Ende zu fehlen scheint, da so wie wir ihn haben, der Sinn keinen befriedigenden Schluß gewinnt. Doch konnte das Fehlende auch wol nur eine Zeile betragen: denn wie er jezt da stehet, zeiget dieser Gesang offenbar eine Scheidung in der Zeile:

'Οτοτοτοτοτοτοτοῖ ἰώ,

und folglich zwei Gegensäze, die auch im Äußeren sich einigermaßen das Gleichgewicht halten mußten. Da er nun unstreitig von allen Stimmen des Chores symphonirend gesungen wurde, so vermuthen wir, daß die angeführte Zeile, als Schluß des ersten und als Anfang des zweiten Theiles, wiederholt, wol gar noch durch die Stimme des Hegemon verstärkt wurde. Nach dieser Verrichtung kehrten die Flügel wieder in ihre vorige Stellung zurück.

Inzwischen hatte Elektra, die als skenische Rolle nicht mit dem Chore sang, die Thymele sowohl als den Boden betrachtet und, dort die Haarlocken des Orestes, hier seine Fußstapfen entdeckt. Da in Hinsicht auf die Stimmen und den Tanz, der Fußboden nicht aus lockerer Erde bestehen durfte, sondern mit Quadern gepflastert war, so konnte die Fußspur in der Wirklichkeit freilich nicht zu sehen sein, man müßte denn voraussezen wollen, Orestes habe die Sohlen mit färbender Materie beschmiert gehabt, welches aber gar lächerlich wäre, da es keinem der Zuschauer einfallen konnte, aus seiner Entfernung sehen zu wollen, was er aus Erfahrung wußte, daß auf festem Boden nur ein aufmerksamer Blick in der Nähe zu erkennen vermag. Nachdem sie also mit kurzen Worten, wieder den Hermes anredend, die Opfer-Feier beschlossen, ruft sie ihre Gefährtinnen auf, Theil zu nehmen an ihrer Entdeckung. Die Führerin, die wiederum das Gespräch mit ihr aufnimt, nähert sich hastig, zu vernehmen was es giebt. Jene zeigt ihr das Haar, aus dessen Ähnlichkeit mit dem ihrigen sie auf den Gedanken kommen, es möchten die Haare des Bruders sein. Mit tiefer Wehmuth diese Ahndung festhaltend, zeigt sie nun der Führerin das zweite Zeichen, die Spur seines Trittes. Wenn sie bei den Haaren schon erwogen, daß keiner der Einwohner gewagt hätte, solch Opfer zu bringen, noch auch die Mutter es gethan haben könne; so findet sie nun auch in der Ähnlichkeit der einen Fußspur (denn sie erkennet ihrer von zwei Per-

sonen) mit der ihrigen ihre Ahnduug von neuem bestärkt [21]); und Orestes hält sich nun nicht länger; er tritt mit dem Gefährten hervor, und redet sie an. Aber wie er erst vor ihr stehet, trauet die Überraschte und Erschrockene jenen Zeichen nicht mehr; sie wird behutsam gegen ihn und ziehet sich den Verweis zu, daſs sie den dunkleren Zeugnissen mehr Glauben schenkte, als der leibhaftigen Gegenwart. Er ergreift eine der abgeschnittenen Locken und hält sie gegen sein Haupthaar, daſs sie sich überzeuge, und dann bringt er noch ein überwindenderes Zeugniſs bei. Er schlägt die Chlamys zurück und zeiget den Chiton vor mit dem Rande von Jagd-Gebilden, den sie selbst gewebt und jüngst ihm heimlich übersandt hat. Da überwältigt sie die unerwartete, lange vermiſste Freude dermaſsen, daſs ihm angst um ihre Besinnung wird und er sie in seine Arme fassen muſs; sie aber bricht endlich aus in zärtliche Liebkosungen, ihn umfangend, ihr Gesicht an seinen Busen drückend, die geliebten Augen berührend und in sie schauend. Dann erhebt er, sie noch im Arme haltend, sein inbrünstiges Gebet für das verwaiste Geschlecht zu Zeus dem Haus-Beschüzer: ein Gebet von kindlicher Anschauung, aber nach jener sinnlichen Kräftigkeit der Urwelt in hohem poëtischen Schwunge vorgetragen.

Die Führerin des Chores, die neben ihnen stehet, unterbricht sie mit der Warnung, behutsamer zu sein, daſs sie nicht belauscht und verrathen werden; worauf Orestes die Schwester zwar los lassen muſs, doch in höchster Durchdrungenheit die Besorgniſs von sich weiset, gestüzt auf die von Apollon ihm geschehenen Gebote und Verheiſsungen. Er führt auch den Fluch des Gottes auf die Nichterfüllung, und dessen scheuſsliche Folgen an, und schlieſset mit einem Rückblick auf das Mörder-Paar, die er beide ohne Unterschied nur wie Weiber angesehen wissen will. Aus seiner Zuversicht gehet nun auch jener die Hoffnung auf und Vertrauen auf die bevorstehende That: auf ihren vorigen Ort zurückgetreten, und das Gesicht gegen die Zuschauer gekehrt, singet

21) Uns will diese Ähnlichkeit der Füſse zwischen Bruder und Schwester, wenn immer willkürlich gewählt, (dies aber stehet doch wol dem Dichter frei?) doch keinesweges so gezwungen erscheinen, wie sie wol Mancher gefunden hat: wenigstens nicht gezwungener als jene des Haares. Einmal bezeichnet hier das ὅμοιος nur Ähnlichkeit der Gestalt, nicht Gleichheit der Gröſse; und Familien-Ähnlichkeiten. wie man sie allenthalben findet, muſs man bei dem Haare wie bei der Fuſstapfe freiwillig zugeben. Darum wird solche Ähnlichkeit ja noch nicht als allgemein gültig behauptet: und ist es denn so unerhört, daſs in einer Familie bei Bruder und Schwester dieselbe Gestaltung der Füſse gefunden werde? Hatte Elektra aber früher diese, immerhin zufällige, Ähnlichkeit der Füſse bemerkt, so war es ihrer Sehnsucht wol erlaubt, aus solcher Spur auf ihn selbst zu schlieſsen: und mehr als ein Schluſs wunder Sehnsucht soll es ja nicht sein.

sie in anapästischem Rhythmos, die Hände emporhebend, ein Gebet an des Zeus mächtige Moiren und an die racheübende Dike, als Anfang der folgenden Kommoi. Gleich nach der Führerin singt Orestes eine Stanze, worauf jene wieder einfällt; dann singt Elektra eine andere, und die Führerin folget. Hierbei zeigt sich der Gesang der Geschwister antistrophisch im Rhythmos, ob sie gleich in der melodischen Ausführung es nicht sein konnten, da sie aus der tiefsten Wehmuth des Herzens, und von einzelen skenischen Stimmen vorgetragen, dem Aristoteles zufolge höchst imitative Agonismen waren; die Zwischen-Gesänge der Führerin aber sind wol Anapästen. Wie die Führerin des Chores wieder auf ihren gebührenden Ort, ungefähr in der Mitte zwischen den beiden Koryphaien, getreten war, so mufsten zu diesem Gesange, der flehend sich an den Vater wendet, die beiden Kinder sich mitten vor dessen Grab auf die Seite der Fremde stellen. Unmittelbar auf jene singet Elektra ein ziemlich langes Monostrophikon in heftiger Gemüthsbewegung, das, wie die vorigen Stanzen, von Anapästen der Chorführerin gefolgt wird, die Elektra mit einer Zeile beantwortet, die ebenfalls gesungen nnd nicht blofs recitirt wird. Jezt erhebt jene einen Klage-Gesang, gleich denen der Klage-Weiber bei Leichenbegängnissen. In demselben kommt ein Saz, der wie ein Gesang der ewigen Schickung ausspricht, dafs jeder Tropfen unrecht vergossenen Blutes einen anderen fordert, jeder Mord nach der Erinnys schreiet, die hinter dem ersten Frevel den zweiten aufjägt; und dieser Saz ist anapästisch, also auch im Gesange gehaltener vorgetragen, als das Übrige. Dann folgt ein Monostrophikon der Elektra; ein anderes, wovon die eine Stanze auf Orestes, die andere auf Elektra fällt; und Orestes thut eine Frage an sie in einer gleichfalls gesungenen Zeile, die Elektra wieder in einer Stanze beantwortet. Wieder nur in einer Zeile ruft Orestes den Vater an, die sogleich Elektra in ihre Stanze aufnimt, worin sie den Chor aufruft, mit ihr einzustimmen. Es folget also ein Systema [22]), das sie als solches vorsingt, hernach aber der gesamte Chor als Analepsis aufnimt; und dann schliefset die Führerin. Hier ist nun die Stelle, wo, wie Eingangs erinnert worden, des Pylades Stimme nochmals vernommen werden mufste. Es scheint nehmlich uns unwidersprechlich, dafs in diese Analepsis alle gegenwärtigen Personen mit einstimmen mufsten. Elektra ruft nur den Chor auf, der aus ihren Vertrauten bestehet; sie thut es aber um ihr Flehen möglichst zu verstärken: dafs ihr Bruder mit einstimmte, verstand sich von selbst. Hätte unter diesen Umständen

22) Ἄκουσον ἐς φάος μολὼν, ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς. Ἄρης Ἄρει ξυμβαλλε Δίκα Δίκᾳ. Ἰώ, θεοί, κραίνετ' ἐνδίκως.

Pylades geschwiegen, so hätte er sich ja erwiesen, wo nicht als ein feindlich Gesinnter, so doch als ein Untheilnehmender: welches nicht sein durfte.

Klytaimnestra hatte den gemordeten Gatten im Stillen zur Erde gebracht und ihm kein feierliches Begräbnifs gegönnt; hier wird ihr dieses Sühnungsmittel nun wie vom Schicksal aus den Händen gerissen und auf ihre Gegner übertragen, die früher nicht zur Erfüllung dieser Pflicht gelangen konnten. Ihr spätes Opfer wird gegen sie zum Anfang der Todtenfeier, die die Kinder ihrem Vater begehen; der zweite Theil der Feier ist eben dieser gesungene Theil, der eine förmliche Threnodie bildet, und darin mit der Opfer-Handlung symmetrisirt, dafs er mit einem Wechsel-Gesang der Kinder anhebt, wie jene mit dem Antistrophikon des Chores, und eben wie jene mit einem Systema schliefset; den dritten Theil aber, das Epikedion oder die Nachtrauer, bestehet in dem darauf folgenden Beten und Wehklagen, welches in jambischer Recitation zwischen Orestes und Elektra wechselnd umgehet. Ob im gemeinen Leben die Threnodie irgend eine orchestische Form behauptete, braucht hier nicht untersucht zu werden: als ein leidenschaftliches Klagen und Weinen, war sie gewifs nicht ohne sehr heftige Gesticulation; und diese mufste auf dem tragischen Schauplaz nothwendig orchestisch ausgeführt werden. Die Personen mufsten dabei auf irgend eine Weise sich um das Grabmal herum bewegen: denn von dem Orte, wo sie vor der Threnodie standen, mufsten sie zum Epikedion sich auf jener Seite des Grabmals eingefunden haben, die den Zuschauern und der charonischen Pforte zugewandt war. Ob nun gleich jener agonistische Gesang einen förmlichen Tanz so wenig erlaubte, wie die Beschuhung der Skeniker, so konnte doch der Wechsel der Stellen gar wohl allmälig und ohne tänzerische Anstrengung in Zwischenräumen unter mimetischem Spiele bewerkstelliget werden: denn nicht nur bei dem Übergang des Gesanges von einer Stimme auf die andre, der nicht überall, wie im Gespräche, ohne Zwischenspiel erfolgte, konnte die Rolle, welche gesungen hatte, sich mimetisch weiter bewegen, sondern auch während die andere sang. Still zu stehen brauchten sie nur während sie selbst sangen. Ja in den längeren Monostrophiken zeigen sich noch Abschnitte [23]), die sie wie in mehr Monostrophen

23) In Elektra's erstem Monostrophikon: Εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίῳ: höbe der zweite Abschnitt an mit dem Verse: Φίλοις φίλοισι τοῖς, der dritte mit den Worten: Μηδ' ὑπὸ Τρωίας; in dem Monostrophikon der Chorführerin unterscheidet sich der Saz, der mit den Worten: Ἀλλὰ νόμος anhebt, und mit: Ἑτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτῃ schliefset, merklich von dem Vor- und Nachgehenden und verursacht also zwei Abschnitte. In Elektra's darauf folgenden: Πέπαλται δ' αὖτέ μοι φίλον κέαρ: sondert sich die lezte Hälfte mit den Worten:

auf einander zerlegen, und also füglich Pausen zu Bewegungen jener Art bieten konnten. Sie konnten also, jede Rolle für sich und auf eigenem Wege, ein oder wol zwei mal um das Grab herum und zulezt auf die geforderte Stelle kommen, ohne dafs ihr Tanz je die Form des Chorreigen anzunehmen brauchte: es mochte vielmehr darauf abgesehen sein, dafs innerhalb des Kreises, auf welchem der Chor stille stand, die Sänger, immer auf anderen Stellen gegen einander gestellt, einen näheren Kreis um das Grab zeichneten. Vorher standen die Skeniker in der Nähe des Koryphaien des rechten Flügels, Gruppe bildend: Orestes zur Rechten Elektra's, ihr zur Linken wieder Pylades, doch etwas zurück; etwas mehr vorwärts aber die Führerin. Bei dem Wechselgesang, womit die Threnodie anfängt, befanden sich Bruder und Schwester mitten vor dem rechten Flügel des Chores, das Grabmal anschauend; die Führerin aber hatte sich wieder auf ihre gebürende Stelle mitten vor dem Logeion begeben, und Pylades war stehen geblieben. Nun aber veränderten die drei Sänger unaufhörlich ihre Stellungen nach verschiedenen Richtungen, so dafs bei Elektra's leztem Gesange sie und ihr Bruder mitten vor dem Grabe auf der Seite gegen die charonische Stiege zusammen getroffen waren, die Führerin aber an diesem Ende des linken Chorflügels stand. Pylades war allmälig innerhalb des rechten Flügels hinab gegangen, bis er gleichfalls an das innere Ende desselben gekommen war, wo ihm die Führerin gegen über stand; die Flöten aber, die nur von weitem und langsamer ihren Sängern nachzufolgen brauchten, waren hinter den Flügeln herum gegangen, um nicht das Ansehen zu haben, als tanzten sie mit, und standen am Ende, einer hinter Pylades, und die beiden anderen bei der Chorführerin. Während die Analepsis gesungen wurde, sezte sich Elektra, und gleich darauf auch Orestes, mitten auf der Stufe der Thymele nieder, und die Chorführerin trat dann neben sie hin.

Die dichterischen Schönheiten dieses threnodischen Gesanges aus einander zu sezen, ist hier nicht unseres Berufs; nur auf die indirecte Art wollen wir aufmerksam machen, wie Elektra ihren Bruder zur beschlossenen That, nicht auffordert, nur mehr anfeuert; und auf die Hindeutungen auf das folgende Stück, am stärksten zu Ende des Gesanges. „Das“ so schliefst die Führerin „sei eben der Hymnos der bluttriefenden Erinnyen,

Λύκος γὰρ ὡς ὠμόφρων: merklich von der ersten. Die Bewegungen aber, die an solchen Stellen Statt haben mochten, mufs man immer sich nur als einzeles rhythmisches Schreiten bei orchestisch mimetischen Geberdungen vorstellen.

Erinnyen, daſs die einmal mit Verwandten-Mord sich befleckt haben, nicht dem fremden Feinde, sich selbst unter einander das Leben rauben sollen", welches also ins Unabsehbare hinaus liefe, wenn nicht höhere Macht diesem gräſslichen Erinnyen-Tanze ein Ziel sezte.

In den darauf folgenden, zwischen dem Geschwister-Paare wechselnden Klagen in jambischer Recitation, sagt uns Elektra selbst, daſs sie dabei auf dem Grabe des Vaters saſsen: also, demüthig und einig, saſsen sie auf der unteren Stufe in gleicher Stellung dicht an einander, die Hände um die fest schlieſsenden Knie gefaltet. Hierzu aber giebt es keinen angemesseneren Ort, als mitten auf der eben angezeigten Seite, gegen den Eingang in die Unterwelt, wohin ihr Flehen gerichtet ist, wo sie ganz abgewandt von der feindseligen Skene, den Zuschauern unmittelbar im Gesichte sind. Nur die Führerin des Chores stehet ihnen zur Seite, Pylades aber, als stummer Zeuge, entfernter und auf der Seite nach der Fremde hin. Das wechselnde Flehen und Klagen gehet unter ihnen symmetrisch um, so daſs der Schwester Klage immer mit der voran gehenden des Bruders von gleichem Umfange ist, bis am Ende jene in einem längern Saze den Bruder zur Ausführung auffordert. Mit seiner Antwort: Ἔσται κ. τ. λ. stehen sie auf, und Orestes wendet sich an die Führerin, sich näher nach dem Anlaſs zu dem gebrachten Opfer zu erkundigen. Den Schreckens-Traum, den diese ihm erzählet, legt er sogleich auf sich selber aus, flehend zur Erde und zum Grabe, daſs er ihm einen glücklichen Erfolg bedeute. Nachdem er auf der Führerin Erinnerung die vorläufigen Maſsregeln vorgeschrieben, zu welchen gehört, daſs der Chor auf dem Plaze bleibe, wendet er sich wieder nach der Seite der Fremde um, welches die Morgenseite ist, und betet mit zur Sonne empor gehobenen Händen zu Phoibos, daſs er ihn in seine Obhut nehme. Bei diesem Gebete muſs er bis an seinen Freund vorgeschritten sein. Denn hiernach entfernen sie sich desselben Weges, woher sie gekommen, wobei ihr Flötenbläser ihnen vorgehet und die Schwester folget, begleitet von der Führerin und gefolgt von den beiden Flöten. Wenn sie vor das Logeion gekommen, da, wo der Führerin eigentliche Stelle ist, bleibt diese stehen, Elektra aber gehet auf dem Wege ihres Herkommens wieder in die Gesinde-Wohnung ein.

Jezt erst ist der Chor allein. Alles, was vorher gieng, war Einleitung zur eigentlichen Handlung, oder Prologos im weiteren Sinn des Wortes; Alles wurde in der Orchestra verhandelt, wogegen die Handlung des folgenden Episodion auf der Bühne vorgehet. Der Prologos macht die gröſsere Hälfte des Stückes aus; da aber jezt die Handlung ganz stille stehet, so macht der nun folgende Gesang des Chores einen merk-

lichen Einschnitt in das Spiel. Fand also in demselben irgendwo vor dem Episodion ein Chorreigen Statt, so mufste es hier sein; dieser Gesang aber ist ein vierfaches Antistrophikon ohne Epodos. Es wäre also der Kreis acht Mal um getanzt worden, und der Gesang wäre durchaus von gleicher Harmonie, der lydischen wie die ganze vorhergehende Partie, gewesen: man müfste denn annehmen, wozu auch wir geneigter sind, dafs jede Strophe nur einen halben Kreis des Tanzes ausgefüllt habe, woraus nur ein doppelter Chorreigen hervorgehet, doch in abgebrochenen Hälften. Dem nach wäre mit der ersten Strophe der rechte Flügel vor dem linken zu stehen gekommen, mit der Antistrophe aber dieser auf die Stelle des rechten; mit der zweiten Strophe hätte der rechte Flügel seinen Kreis vollendet und sich wieder vor dem linken gestellt, der dann mit der Antistrophe wieder auf seinen Plaz zurück gekommen wäre. Eben so wäre es mit dem dritten und vierten Paare gewesen; und hierbei liefse sich auch wol ein Wechsel der Harmonieen denken, ohne dafs er darum behauptet werden soll.

Mit dem Schlusse des Reigen erscheinet Orestes wieder mit seiner Begleitung. Es ist ihr Entschlufs, als wandernde Phokäer in dem Pallast anzusprechen; sie müssen folglich, von der Seite der Fremde eintretend, grade auf die Bühne hinauf gehen: Orestes zur rechten seines Freundes, weil er als der Held des Stückes sich den Zuschauern unverdeckt vor Augen stellen soll, hinter ihnen das Gefolge. Es braucht kaum erinnert zu werden, dafs sie ihre Tracht nicht verändert haben dürfen, um nun als Wanderer zu erscheinen, weil die Zuschauer sie sogleich wieder erkennen mufsten, auch in der That kein Grund zur Umkleidung vorhanden ist; es war genug, wenn sie ihre Hüte aufgesezt, sich in die Mäntel gehüllt und ihre Jagdspiefse ergriffen hatten, die der Mythos den edlen Wanderern in die Hand zu geben pflegt. Wenn sie aber bei ihrem früheren heimlichen Auftritt nicht mehr Gefolge haben durften, als den einen unentbehrlichen Flötenbläser, so mufste jezo, wo sie öffentlich und als nicht unedle Reisende erscheinen wollten, dasselbe etwas gröfser sein; auch erwähnet Klytaimnestra ihrer in der Mehrzahl. Doch bestand es schwerlich aus mehr als zwei mit Spiefsen bewaffneten Knechten, die Reisepäcke trugen und den Flötenbläser in die Mitte nahmen.

Auf dem Proskenion angelangt, blieb Orestes vor der königlichen Thüre, doch immer ein wenig nach der Seite der Fremde hin, so weit ab stehen, als es die Länge seines Spiefses erlaubt, womit er lebhaft an die Thüre klopfet, den Thürhüter rufend; seine Begleitung bleibt in der Nähe des Altares um ein Geringes hinter ihm zurück. Hier zeigt er sich den Zuschauern beinahe von der Seite: es versteht sich aber, dafs im Vorbeigehen die Heroën vor dem Altare des Apollon agyieus ihre Spiefse senkten.

Vorher schon hatte Orestes erklärt, er wolle den hell schreienden Ton der phokäischen Mundart nachahmen: Gelehrtere Männer mögen entscheiden, ob in seinen ersten Reden hier die Häufung des α, des ω, der Diphthonge und Circumflexe absichtlich hierauf gesucht sind; wenigstens darf man annehmen, er habe mit merklich verstärkter Stimme vorgetragen. Nachdem er dem herausgetretenen Thürhüter Bescheid gegeben, mufste dieser sogleich zurück gehen und die Thüre hinter sich schliefsen, wodurch im Spiele eine Pause entstand, wol nicht undienlich zur Spannung der Erwartung, bis Klytaimnestra, begleitet von Elektra, heraus kommt, ihn mit jener zuvorkommenden Freundlichkeit zu begrüfsen, die der gastfreien heroïschen Zeit nachgerühmt wird. In dieser Pause ist Orestes wiederum seinem Freunde näher, an den Altar des Gottes zurück getreten, der sein Beschüzer ist; Klytaimnestra aber tritt zur Thüre der Gesinde-Wohnung hervor, wodurch sie auch wiederum abgehet. Wie es an sich schon erklärlich ist, dafs die Frau des Hauses die meiste Zeit bei dem weiblichen Gesinde beschäftiget war, so erhellet auch dies ihr Auf- und Abtreten noch einigermafsen aus dem Verfolg des Spieles. Beide Gruppen stehen sich also gegen über auf dem Logeion, die männliche rechter Hand der Königlichen Thüre, die weibliche linker Hand, so, dafs Elektra, als die mifshandelte Tochter, weiter zurück und näher der Gesinde-Wohnung bleibt; der Thürhüter aber, der nach überbrachter Botschaft sogleich wieder an seinen Posten gegangen, ist neugierig zur königlichen Thüre heraus getreten und stehet an ihren geschlossenen Flügeln horchend. Diese Vertheilung der skenischen Rollen entstehet wie von selbst, bleibt aber nicht ohne skenische Bedeutsamkeit. Die Mittelthüre ist verlassen; ihre Rolle liegt dort im Grabe, und an ihrer Stelle erscheint hier die niedrigste Rolle, der Knecht; Orestes, gegen jenen gehalten die zweite Rolle, stehet auf der geehrteren Seite: er wäre zwar der rechtmäfsige Herr des Hauses, allein er kommt noch nicht zum Besiz, er bleibt ein Gast; die dritte Rolle, Klytaimnestra, nimt als das bezeichnete Rache-Opfer die schlechtere Seite ein; Elektra, die als Sklavin behandelte Dulderin, ist zunächst der Thüre des Gesindes, und wird auch allein im Hause zurück bleiben. Klytaimnestra mufste in dem nehmlichen Costum wie im vorigen Stücke erscheinen, und hatte auch neben der Tochter noch die zwei Zofen im Gefolge, wovon die eine ihre Flötenbläserin ist, die aber in oder an jener Thüre verblieben.

Elektra unterstüzt des Bruders Trug durch eine verstellte Wehklage, nicht ohne bittere Anzüglichkeit für die Mutter, die jedoch diese nicht beachtet, im Herzen zu beschäftiget mit dem Wahn endlicher Befreiung von ihrer rastlosen Sorge. Aber keinesweges als Tochter behandelt sie jene, sondern als dienende Magd, indem sie ihr gebie-

terisch und unter Bedrohung der Verantwortlichkeit aufträgt, für die Fremden zu sorgen und sie in die Gastwohnung einzuführen, ohne Rücksicht auf die jungfräuliche Scham, wobei denn die Zuschauer die Befriedigung haben zu sehen, wie die Mutter unbewufst grade die mitsendet, die vor Allen am meisten im Stande ist, jedes Hindernifs aus dem Wege zu räumen, was sich dem Bruder entgegen stellen möchte. Willig und stillschweigend tritt diese den Heroën vor, und führt sie in die Gast-Wohnung ein.

Inzwischen war der Chor in seiner gebührenden Stellung ruhig verblieben, die Führerin am Fufse des Grabmals auf der Seite des rechten Flügels, auf die Bühne hin schauend. Nachdem aber die Bühne wieder leer geworden, mufste dieselbe weiter vor treten, sich umwenden und den Anapästischen Gesang anstimmen. Dieser fängt aber an mit einem Aufruf an den Chor, ihre Stimmen zu Gunsten des Orestes zu erheben, worauf ein kurzer Hymnos an die Erde und das Grab folgt. Also konnte nur der Aufruf der Führerin allein zufallen, das übrige aber von den Worten: Ὦ πότνια χθών, an ist ein vom gesamten Chore gesungenes Systema [24]).

Jezt rührt es sich wieder an der Thüre der Gesinde-Wohnung, die sich nicht allzu schleunig öffnet: die heraus will, ist eine sehr umständliche Alte, und der Thürhüter, ein argwöhnischer und hämischer Knecht, der laurend an der Haupt-Thüre geblieben, hat Zeit, schon Unglück witternd, es auszusprechen. Es ist Geilissa, die Amme des Orestes, die weinend heraus kommt und sogleich von jenem angeredet wird. Sie aber, obwol ihm antwortend, hält sich doch nicht mit ihm auf, sondern schreitet ohne weiteres auf das Logeion hervor, wo ihre geschwäzige Rede sogleich nicht mehr an ihn, sondern an jeglichen gerichtet ist, der ihrer horchen will. Diese Geilissa ist eine kleine Alte mit einem grofsen Gesichte, einem weiten Maule, und vielem schwarzen Haare, das mit einer Binde von Schafsfell vor der Stirn zurückgebunden ist: ihre Tracht war ein langer Chiton und ein gröfserer Umwurf, eine Art von Peplon, weil sie ausgesandt wurde. Der Knecht ist gleichfalls ein kurzer breiter Kerl mit sträubigem rothen Haare. Da solch Volk kein Geleite haben konnte, so durfte die begleitende Flöte auch nicht erscheinen, wenn überall ihr Geschwäz von so musikaler Haltung war, dafs es einer Begleitung bedurfte, woran wir billig zweifeln dürfen. Während aber sie noch schwazet, mufs der Knecht wieder hinein gegangen sein, weil bald die Führerin des Chores mit ihr anknüpfet, um, wie es Orestes anbefohlen, zum guten Erfolg auch das

24) In Hinsicht auf den Rhythmos in diesem Gesange scheinet mir das Vorherrschen des spondeïschen Fufses bemerkenswerth.

ihrige beizutragen: welches sie in der Gegenwart jenes Burschen nicht gewagt hätte. In behutsamen Worten thut sie dies zwar, doch sind sie immer so gestellt, dafs sie keinen unberufenen Zeugen vertrugen. Die alte Schwäzerin gieng ohne sich aufzuhalten sogleich ganz hervor auf das Logeion, wo die Führerin sie sehen konnte, ohne ihren Ort zu ändern; da sie ausgeschickt wurde, den Aigisthos herbei zu rufen, so mufste sie die Stiege nach der Seite der Heimath hinab in den Dromos, während dessen der Knecht wieder hinein, die Führerin aber ihr ein wenig entgegen trat, um dort am Fufs der Stiege sich mit ihr einzulassen. Vorsichtig hatte Klytaimnestra erinnert, Aigisthos solle nicht ohne Leibwache erscheinen; die Chorführerin redet der Amme dies aus: in der Freude ob der erwünschten Bothschaft soll sie vielmehr ihn verleiten, unbegleitet herbei zu eilen; worin die Alte auch eingehet.

Dieser ganze Auftritt unter blofsen Sklaven streift ein wenig an das Komische; nur der Chor bleibt in der tragischen Haltung. Die beiden knechtischen Skeniker dienen in ihrer niedrigen Art zur Hebung des heroïschen Ideals, der ernste Moment der Handlung aber ist an sich schon hinreichend zu verhindern, dafs es nicht zum Lachen über ihre Äufserungen komme; sie dienen den Geist der Häuslichkeit auszuzeichnen, der in diesem Stücke in Vergleich zu den beiden anderen vorherrscht, und zeigen zugleich, wie für die Verschuldeten jene innere Häuslichkeit ein Gespinst von Feindseligkeiten geworden ist. Der Knecht äufsert sich hier, wie bei seinem späteren Auftritt, nur in lieblosen Spötteleien; die schon etwas theilnehmendere Amme drückt doch in all ihrem Geschwäz, neben der Liebe zu dem verloren geglaubten Kinde, nichts als Abscheu gegen die Mutter und ihren Mitschuldigen aus, aber in jenem Ton der Verschmiztheit und Eigenliebe, der dem Dienstvolke so eigen ist. Auch ist der komische Name, Geilissa, womit der Knecht sie sogleich anredet, übrigens ganz überflüssig, wenn er nicht etwa durch seine Bedeutung [25]) den Zuschauern ankündigte, was sie sich von ihr zu gewärtigen haben.

Indem Geilissa den Dromos verläfst, nehmen die Führerin und die Flügel ihres Chores ihre alten Pläze wieder ein: denn es ist wol anzunehmen, dafs nach dem früheren Gesange, als Geilissa erschien, auch diese Flügel in ängstlicher Erwartung sich etwas näher werden heran gedrängt haben; und nachdem sie nun auf dem Plaze allein geblieben, hebt ein Gesang unter ihnen an. Das erste ist eine Strophe, die ihre Gegenstrophe findet und folglich dem gesamten rechten Flügel zufällt, wie die Gegenstrophe

25) Er scheint eine Schwäzerin zu bezeichnen, die man nicht leicht wieder los wird.

dem linken; dazwischen aber fällt eine Monostrophe oder einstimmige Stanze ein, die unstreitig der Führerin gehört. Nach der Antistrophe folgt ein ziemlich langes Monostrophikon, dessen metrische Abtheilung wol noch im Dunkelen liegt. Unserer Vermuthung nach möchte sie etwa in vier wechselnde Monostrophen zerfallen [26]), wovon die erste und lezte der Führerin, die mittleren den Koryphaien zuzukommen scheinen.

Eiligen Schrittes tritt Aigisthos in den Dromos von der Seite der Heimath her, nur gefolgt von Geilissa und einem Knechte oder Knaben, der sein Flötenspieler ist. Dafs eben wie Klytaimnestra auch dieser in dem Costum des ersten Stückes erscheinen mufste, versteht sich ohne weiteres. Er schreitet bis an die Stiege zum Logeion heran, wo er die Chorführerin um nähere Auskunft anspricht; da aber die Bedächtige ihm räth, selber die Fremden auszuforschen, so gehet er auch alsbald die Stiege hinauf, versichernd dafs sie ihn nicht hinters Licht führen sollen. Einiges Mifstrauen verräth wol seine Rede, doch behauptet sie immer noch den wegwerfenden Ton, wie im ersten Stücke. Er, mit dem Knechte, gehet zur Gast-Wohnung, Geilissa zur Wohnung des Gesindes ein. Unverwandt begleitet ihn mit den Augen die Führerin des Chores, bis er verschwunden ist; dann kehrt sie sich um gegen das Theatron, tritt dem Grabmale ganz nahe gegen den rechten Chor-Flügel hin, und singet ihre Anapästen, ein ängstlich Flehen zu Zeus um Sieg für Orestes. Allein wie hier Gleiches mit Gleichem vergolten werden soll, so ist es grade wie im Agamemnon auch hier das Weh-Geschrei des Gemordeten, welches den Gesang der Führerin unterbricht: diesem Geschrei:

Ἒ, ἒ, ὀτοτοτοῖ.

entspricht die gleich folgende des Chores:

Ἔα, ἔα, μάλα.

die dem Koryphaien des rechten Flügels zukommt, während die Führerin horchend sich halb umwendet. Die folgende Frage:

Πῶς ἔχει, πῶς κέκρανται δόμοις;

26) Dies Monostrophikon hebt an mit den Worten: Οἵ τ' ἔσωθε δωμάτων. Wenn die erste ihrer Strophen mit dem Worte καλύπτρας schlösse, die andere mit ἐμφανέστερος, die dritte mit ἀποστατεῖ φίλων; so würden die erste und die lezte, die zweite und die dritte, unter einander ziemlich gleichen Umfanges sein. Dem Inhalte nach aber schickten sich dann die erste und die lezte unstreitig am besten für die Führerin; die dritte schiene eben so einem Koryphaien angemessen, und die zweite sträubt sich wenigstens nicht dagegen. Umgegangen mufs meines Ermessens dieser Gesang sein; wenn der Chor allein ist, scheint es mir nicht schicklich, dafs Eine Stimme eine so lange Zeit wie hier allein ausfülle, und alle übrigen derweil müfsig bleiben. Bei der Strophe und Antistrophe ist aber an keinen Reigentanz zu denken.

mufs dem Koryphaien des linken Flügels gehören; die drei lezten Jamben aber dem Hegemon. So scheint es uns angemessener und lebendiger, als wenn Alles wieder der Einen Person zugetheilt werden sollte, die so eben gesungen hatte. Die lezte Stimme fordert den Chor auf, in weiblicher Schüchternheit bei Vollbringung der That sich zurück zu ziehen; welches er denn auch auf der Kreis-Linie thun mufs, auf welcher er stehet, so dafs die innersten Enden der Flügel hinter dem Grabmale sich nähern, doch nur soviel, dafs die hier stehenden noch den Blick auf die Skene über die Stufen des Grabmales hin frei behalten.

In der Eil des Schreckens bricht nun der Thürhüter hervor aus der mittleren Thüre, die er zu bewachen hat; in jener knechtischen Art, die wir schon früher bemerkt haben, den geschehenen Mord klagend, eilt er der Gesinde-Wohnung zu, an deren Thüre er klopfet, dafs sie ihm geöffnet werde, sezt dann seine Redensarten fort, und, da er den Chor, wie vom Staunen gefesselt, stumm da stehen sieht, schilt er ihn als sorglose Klöze, klopft nochmals an und ruft Klytaimnestra mit einem gräfslichen Hohnworte. Da nach griechischer Weise die Thüren sich nach aufsen öffneten, so mufste, wer angeklopft hatte, sogleich wieder zurück treten; wodurch folglich dieser Knecht mehr hervor auf dem Proskenion und näher gegen die Mitte hin zu stehen kommen mochte.

Die bestürmten Thüren öffnen sich, und Klytaimnestra tritt eilig heraus und vorwärts auf das Logeion: unbegleitet, selbst ihre Flötenbläserin bleibt hinter der Thüre. Sie frägt nach der Ursache des Lärmens, und als der Knecht, die gewohnte Ehrerbietung hintan sezend, ihr erwiedert: die Todten tödten die Lebenden, da erräth ihr stets waches Gewissen sogleich was vorgehet, und ihr erster Gedanke ist auf Selbstvertheidigung gerichtet. „Wer mir nur das Mordbeil reichte!“ ruft sie aus, wobei es wol sicher des Dichters Absicht war, an jenes zurück zu erinnern, womit sie den Gatten erschlagen, und welches sie als ihren Befreier mit Verehrung im Gemache bewahrte. Hieraus aber entstand uns die Vermuthung, sie könnte im Agamemnon wol nach vollbrachtem Morde mit dieser Wehr in der Hand erschienen sein. Doch schon gehorcht ihr Niemand mehr: der Knecht ziehet sich zurück; Orestes aber tritt, für jede Rettung zu schleunig, ihr aus der Gast-Wohnung entgegen mit gezücktem blutigem Schwerte, begleitet vom Freunde, der gleichfalls sein Schwert gezogen haben mufs: ihre Flöte bleibt in der Thüre stehen. Diese Gruppe trifft mitten auf dem Logeion zusammen: Mutter und Sohn gegen einander, jene rechter, dieser linker Hand für die Zuschauer, Pylades etwas weiter zurück; sie erscheinen ganz so wie vorhin, nur dafs die Heroën die Hüte

wieder abgeschoben, und die Schwerter gezogen haben. So gehet jene lebhafte Zwiesprache an, worin Pylades nur das eine Mal mit wenigen Worten einfällt, als Orestes, erweicht durch die Erinnerung an die Mutterbrust, zu wanken beginnt; welches man für das einzige gehalten, wo jener sich vernehmen liefs. Auf diese ermannt sich Orestes wieder, fafst die Mutter bei dem Arme und zieht sie mit sich fort in die Gast-Wohnung, wo sie neben dem Buhlen fallen soll: nicht da wo Agamemnon fiel, sondern abseits, gleich als sei sie dem Hause fremd. Pylades folgt, und hinter ihm auch das übrige Geleit; die Bühne ist leer geworden, und der Chor begiebt sich zurück in seine gewöhnliche Stellung, während die Führerin in kurzen Worten den Wunsch ausspricht, dafs dies das lezte Blutvergiefsen sein, und Orestes erhalten werden möge, wie es auch im dritten Stücke in Erfüllung gehen wird. Das Episodion ist zu Ende und wird nun abgeschlossen durch ein einfaches Epodikon gleich dem womit es im Agamemnon eröffnet wurde. Das Verhalten eines solchen Epodikon ist hinlänglich aus einander gesezt; hier ist nur zu bemerken, dafs der Hegemon nicht die blumenbestreuten Stufen des Grabmals betreten durfte, sondern zwischen diesem und dem Logeion innerhalb des Kreises stehen mufste, den der Reigen beschrieb, doch näher dem rechten Flügel.

Dafs Orestes seine Mutter durch die Gast-Thüre abführte und nicht durch die mittlere, erhellet daraus, weil erstlich schon Aigisthos, die Fremdlinge suchend, dort eingegangen und alsbald in dieser Wohnung getödtet wurde; dann weil der Sohn sagt, sie solle neben dem Buhlen fallen, den sie mehr geliebt als seinen Vater, keineswegs aber da, wo dieser gefallen war. Er trug Scheu, ihr Blut mit den Spuren des väterlichen zu mischen, auch sollte Klytaimnestra nicht mehr erscheinen als Besizerin des Hauses. Nach dem Epodikon hebt nun die Exodos an. Gleich wie in dem ersten Stücke Klytaimnestra durch des Gatten Mord zur Alleinherrschaft des Hauses gelangt war, so hat jezt Orestes sich in Besiz gesezt durch Ermordung der Mutter: wie dort öffnet auch hier sich die königliche Thüre, aus welcher der Thäter heraustritt wie zu einer Versammlung, schliefst sich aber gleich hinter ihm und gewährt keinen Blick in das Innere, das jener noch nicht bewohnen wird. Er ist begleitet von seinem treuen Gefärten. Aber Orestes hat neben dem blutigen Schwerte noch einen langen Ölzweig in der Hand, mit Wolle umwunden, und einen Kranz auf dem Haupte; Pylades dagegen hat seine Wehr wieder in die Scheide gesteckt und sich in die Chlamys gehüllt. Weil auch das folgende Stück noch fordert, dafs dem Orestes die Hände vom Blute triefen sollen, so waren sie ihm wol schon bei der lezten Erscheinung vor der Mutter mit den rothen Ephapten bekleidet: denn die griechische Bühne mufste so was im Ganzen be-

zeichnen

zeichnen und nicht durch vereinzelte Andeutungen, die kaum bemerklich gewesen wären. Ihnen folgte ihr Geleit, wovon Einer das unselige Badegewand des Vaters herbei trug. Wie dort das einzele, wird auch hier das doppelte Schlachtopfer zur Schau ausgestellt; aber nicht mehr innerhalb jener Schwelle, die sie entweiht haben, sondern drauſsen auf dem Logeion, wo andre Knechte sie, wie Gatten auf einem Bette zusammen gelegt, heraus trugen und der Länge nach hinstellten. Da dieses Bett aus der Gast-Wohnung heraus gebracht wurde, so muſste es auch auf dieser Seite hingestellt werden. Die Leichen waren verhüllt bis auf die Gesichter: denn an ihnen hat der Schlag nicht das Haupt getroffen; auch wurden sie nicht unversehens gemordet, sondern bei vollem Mitwissen hingerichtet. Daſs sie, wie Agamemnons Leiche, todte Gebilde waren, braucht kaum mehr erinnert zu werden. Orestes muſste sogleich bis an den äuſsersten Rand des Logeion vorschreiten, doch ein wenig nach der Seite der Fremde hin; die begleitenden Knechte hinter ihm. Pylades stand weiter hinein in der Bühne, und die Knechte, die das Bett heraus getragen, blieben hinter diesem stehen. Unter denselben gestehen wir uns gern auch jenen Phryktoros zu denken, der zum ersten Stücke der Vorredner war [27]). Der Chor muſste gegen das Logeion vorgetreten sein, so daſs seine Flügel einen schwachen Bogen bildeten, dessen Mitte die Thymele einnahm.

Tief erschüttert durch die begangene That, und nur mit Mühe sich fassend, beginnt Orestes die lange Rede zu seiner Rechtfertigung, als stünde er vor dem versammelten Volke [28]). Er weiset hin auf die beiden Gerichteten, „die, sagt er, einst so geehrt waren, da sie noch auf ihren Thronen saſsen, sich liebend bis in den Tod, wie der gemeinsame Fall beweiset, wodurch ihr Schwur in Erfüllung gegangen. Ruchlos verbanden sie sich, seinen Vater zu ermorden; auch zusammen zu sterben: Beides ist in

27) Wenn die Orestia einmal als ein Gesamt-Werk auch zusammen aufgeführt wurde, so scheint es nicht unschicklich anzunehmen, daſs ein Faden der Verbindung auch materiell im Spiele durch gezeichnet worden. Eben so wie wir uns nicht vorstellen können, daſs der heimkehrende Agamemnon nicht sollte den Frauen-Chor selbst mitgebracht haben, der im zweiten Stücke Zeuge seiner Genugthuung sein sollte; eben so würden wir jenen Wächter hier ungern vermissen, der gleich zu Anfang so theilnehmende Sorge um seinen Herrn bewiesen. Es giebt ein Fragment einer Personen-Liste, die für alle drei Stücke zugleich gegolten haben muſs, weil unter den Rollen zum Agamemnon auch eine vorkommt, die zum zweiten Stücke gehört. Dies beweiset freilich nur, daſs sie zu einer Ausgabe der ganzen Orestia gehört habe; aber es widerspricht auch nicht unsrer Vermuthung.

28) Zwar stehet vor ihm der Chor, vor welchem er jedoch keiner so weitläuftigen Auseinandersezung bedurft hätte. Allein der Drang des eigenen Gewissens fordert sie ihm ab, und die Zuschauer fühlen sich unvermerkt als die eigentliche Versammlung, vor welcher er sich erklärt.

Erfüllung gegangen." Dann will er, dafs die Zeugen all dieses Unheils noch Einmal jenes unselige Gewand anschauen, worin der Vater so verrätherisch verstrickt wurde; worauf es die beiden Knechte sogleich vor den Augen Aller entwickeln mufsten. „Auch dem Kreise der Männer umher zeiget das Gewand" befiehlt er weiter „dafs nicht mein Vater, dafs der allsehende Helios schaue — — —" Jenen Kreis der Männer mufs ihm also das Theatron vertreten, da sonst keiner da ist [29]): folglich mufsten nun die beiden Knechte ganz hervortreten und das Gewand ausgebreitet empor heben, wodurch die weiter zurück und abseits gestellten Leichen gleichsam verdunkelt und dem Mitleid der Zuschauer entzogen wurden: das Gewand tritt nun als Anklage vor den Beklagten hervor. Diese Wendung, die beim Äschylos mehr als einmal vorkommt, wo plözlich die Zuschauer in das Spiel hinein gezogen werden und der Skeniker als Redner vor dem Volke da stehet, kann bei jenen Griechen, die ihre Tage so viel in öffentlichen Verhandlungen verlebten, ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Wie im Vorgefühl, dafs er von allen Menschen noch werde verlassen werden, ruft er die Sonne, die auf Jeglichen schauet, zum Zeugen auf, dafs er mit Recht die Mutter hingerichtet für den an dem Vater begangenen Mord, auf welchen er immer wieder zurück kommt und verweilet. Die Chor-Führerin, die noch am Fufse des Grabes stehet, fällt ein mit einer kurzen anapästischen Wehklage über den verlornen Vater, in welchem Rhythmos auch er wieder singend anhebt, hingerissen durch die Leidenschaft. Doch sogleich fällt er zurück in die schlichtere jambische Recitation und zeiget am Gewande auch von des Aigisthos Schwerte die Spuren, und wie vom Blute das bunte Gewebe unkenntlich geworden; worauf wieder die Führerin einfällt, jedoch in Jamben, womit sie aber einen Gesang für den gesamten Chor anknüpfet, in diesem Stücke das vierte Systema der Art. Es ist anapästisch, und mag vom Hegemon wol erst einstimmig vorgesungen worden sein; ohne Zweifel aber wiederholte es danach der gesamte Chor. Orestes nimt wieder das Wort. Die gewaltige Empörung seines Herzens hat sich mehr und mehr offenbart in dem überspringenden Vortrage: er selbst fühlt, dafs er von Sinnen kommen wird; aber noch ist er es nicht, und diese Frist benuzt er, nochmals zu betheuren, dafs er die Mutter nicht mit Unrecht hingerichtet habe, und dafs er sich des Antriebes dazu vom pythischen Apollon rühmen dürfe. Dann erklärt er sich bereit, hin zu eilen zum

29) Auf dem Logeion war Pylades der einzige Freie der gegenwärtig war, und gegen den es keiner Erklärungen bedurfte. Dafs er aber die Knechte des Hauses unter jener Bezeichnung gemeint haben sollte, wird wol Niemand im Ernste behaupten wollen.

Siz dieses Gottes auf dem Nabel-Punct der Erde, die Blutschuld zu tilgen: vorher eine andere Schwelle zu betreten, hat der Gott verboten. Weiter vermag seine Rede nicht: plözlich stehen vor seinen Augen die Erinnyen auf. Er ruft die Frauen des Chores an: „Da! die Gorgonen-ähnlichen, Schwarz-gekleideten, Schlangen-umwundenen! Hier weil' ich nicht [30]." Voraus zu sezen, Orestes habe hier seine Verfolgerinnen blofs in der verirrten Einbildung geschauet, ohne dafs sie wirklich erschienen wären, so wie es unsre Bühnen darzustellen häufig vorziehen, aus ihrem Gesichtspuncte vielleicht mit Recht, wäre hier grundlos und wider den Geist des Griechentumes. Nicht darf man sich dadurch verführen lassen, dafs der Hegemon erwiedert: „Welch ein Wahn führt dich ab von des Vaters Bild!" Die Erinnyen sind hier wirkliche Wesen; es ist kein leerer Wahn bei ihm, und der Chor, der sie nicht siehet, hofft nur, es möchte einer sein; die Erinnyen wollen in der That und Wirklichkeit ihn verfolgen, ihn jagen und ängstigen, wie das folgende Stück ausweiset. Durch ihr drohendes Aufsteigen jagen sie schon hier ihn fort von der Stäte jener Missethat, die zu rächen ihres Amtes ist; und sie werden ihn verfolgen so lange, bis eine höhere Gottheit ihn reiniget und befreiet durch eine neue Stiftung.

Er erschauet sie also mit seinen leiblichen Augen und weiset mit der Hand nach ihnen hin; zwischen der Thymele und der charonischen Stiege (ihm also hinter des Vaters Grabe) steigen sie plözlich aus der Erde empor vermittels des dort befindlichen Anapiesma, drohen ihm, und verschwinden eben so plözlich. Als der Chor, dessen Blicke der Skeniker auf sich gefesselt hielt, auf sein Hindeuten (welches nicht beim Anfange: ἆ, ἆ, anzunehmen ist, sondern zu Ende kurz vor οὐκ ἔτ' ἂν — κ. τ. λ.) sich umsiehet, sind sie schon wieder verschwunden. Natürlich konnten die so erscheinenden Erinnyen nicht bequem durch wirkliche Schauspieler dargestellt werden, brauchten es aber auch nicht, da bei dieser Schnelligkeit der Erscheinung selbst ihre drohenden Geberden hinlänglich durch todte Gebilde auszuführen waren. Vorhin hatte Klytaimnestra selbst den Sohn gewarnt vor der Mutter grimmen Hunden [31]: als jezt des Chores Führerin ihn bei dem Gedanken an den Vater fest zu halten sucht, wiederholt er der Mutter Worte: „Nein, keine Truggebilde, es sind der Mutter grimme Hunde." Jene beharrt bei ihrer Vorstellung; da erheben sie sich abermals, aber in vermehrter

30) Ἆ, ἆ. Δμωαί, γυναῖκες, αἵδε Γοργόνων δίκην
Φαιοχίτωνες, καὶ πεπλεκτανημέναι
Πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκ ἔτ' ἂν μείναιμ' ἐγώ.

31) Ὅρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας.

Zahl. Es ergehet wie vorher, und die Führerin sucht ihn zu beruhigen mit der Hoffnung auf Heilung im Heiligtum Apollons. Aber sie müssen noch zum dritten Male erscheinen, denn er sagt: „Ihr sehet sie nicht, ich aber schaue sie; es treibt mich fort, hier weil' ich nicht;" und sogleich muſs er die Stiege hinab und in groſsen Schritten zur Fremde hinaus eilen. Die Führerin wünschet ihm Glück und den Schuz des Gottes auf seinen Wegen, und begleitet ihn mit den Augen, so weit sie es vermag.

Das leztemal hat der Chor sich nicht mehr nach der Erscheinung umgeschaut, so daſs sie vielleicht, doch nur wenig länger verweilen mochte; da sie sich aber zum zweitenmale vermehrten, so muſsten sie es auch zum drittenmale wieder, und da schon Anfangs ihrer mehr waren, so darf angenommen werden, daſs im Ganzen hier wenigstens neun Erinnyen erschienen waren. Wie wir, freilich bloſs vermuthungsweise sagten, daſs schon im ersten Stücke der Chor des zweiten möchte vorgeführt worden sein, so ist es dagegen gewiſs, daſs sich hier der Chor des dritten schon gemeldet hat. Sobald also die Orestia zusammen aufgeführt wurde, ward es unerlaſsliche Bedingung, daſs diese Erinnyen sich beidemal in ganz gleicher Gestalt zeigten: nur daſs sie bei ihrer ersten, plözlichen und stummen Erscheinung nicht ganz den Eindruck machen konnten, wie im lezten Stücke [32]. Wenn übrigens der Chor sie beidemal zu sehen verfehlen muſste, so muſsten gegentheils auf dem Logeion alle Skeniker ohne Unterschied sie gewahr werden; wobei nur der Heros Pylades, der bestimmt weiſs, daſs die Erscheinung nicht ihn selbst betrifft, eine festere Haltung behaupten durfte. Folglich muſsten jene beiden Knechte, die bis dahin das Gewand ausgebreitet empor gehalten hatten, bei der ersten Erscheinung erschreckt zurückweichen, und der Blick der Zuschauer gieng also wieder auf jene Leichen über, die mit den Erinnyen in Bezug stehen. Doch nur durch solch ein stilles Zurückweichen durfte das stumme Gesinde auf der Bühne seinen Schauder ausdrücken, wodurch denn Orestes immer mehr einzeln zu stehen kam. Wann dieser nun entfleucht, darf sein Freund ihn nicht mehr begleiten: im folgenden Stücke erscheint er allein [33]; jener bleibt also, vertrauend auf des Gottes Schuz, als seines

32) Daher haben wir mit Fleiſs die hier vorkommenden Bezeichnungen wörtlich angeführt, wozu noch gehört, daſs Orestes von ihnen sagt, aus den Augen triefe ihnen scheuſslich Blut: Κἀξ ὀμμάτων στάζουσιν αἷμα δυσφιλές. Er nur, nicht die Zuschauer, bemerkte dies: denn hier wandten sie diesen den Rücken zu.

33) Es scheint zur älteren religiosen Vorstellung zu gehören, daſs der Reine mit dem Blutschuldigen gar nicht mehr Gemeinschaft haben durfte, bis jener wieder gereiniget war, und jener Mythos ist wol späteren Ursprungs, der aus Liebe zu dem Bilde einer ganz unbedingten Freundschaft dem Pylades dies befleckende

Freundes Stellvertreter, bei dem Hause. Übrigens ist keine Spur da, daſs in diesem Auftritte auch Elektra erschienen wäre: der Bruder trat hier heraus vor das Volk, wo dem Weibe zu erscheinen weniger ziemte, als bei solchem Anlaſs traurend im Hause zurück zu bleiben.

Wenn aber auch die lezte Erscheinung der Erinnyen vielleicht etwas länger verweilen durfte, so war dies doch immer nur ein kurzer Augenblick: so wie Orestes die Stiege hinunter war, muſsten auch sie verschwunden sein. Als nun der Hegemon jenen mit dem Blicke zu verfolgen abliefs, welches bei seinem Eintritt in die Eisodos war, muſste derselbe mitten vor dem Logeion stehend sich gegen die Zuschauer wenden, um die schlieſsenden Anapästen zu singen, während sein Chor sich zum Abzuge in Schaar ordnet. Inzwischen gehet Pylades mit dem auf der Bühne befindlichen Gesinde, welches ihm die Leichen nach trägt, durch die Thüre der Gast-Wohnung wieder in die Skene hinein; und nach dem Schluſs-Gesange ziehet sich auch der Chor, wie er gekommen, in der Langen Ordnung und über die Stiege gegen die heimathliche Seite, zurück in die Gesinde-Wohnung, jene Opfergefäſse mitnehmend, die anfangs nach dem verrichteten Opfer an dem Grabmale waren hingestellt worden: und die Aulaia erhebt sich gleich hinter demselben.

III. DIE EUMENIDEN [34]).

Jezt stehet die Sache zur Entscheidung. Des Vaters Ermordung ist an der Mutter gerächt; aber der Sohn ist dafür mit dem Blute der eigenen Mutter befleckt und fällt dadurch in die Gewalt der Erinnyen: sie werden ihn vernichten, wenn die Schuld nicht anders gelöst wird. Auf die eine oder die andre Weise ist für den Dichter der Faden der Handlungen abgelaufen, ob gleich in der Wirklichkeit ins Unendliche fort sich Handlung an Handlung knüpfet; wenn aber auch die Zuschauer schon wissen, daſs

Geschäft auferlegt. Aus demselben Grunde aber muſste Orestes hier auch ohne den begleitenden Flötenbläser abgehen.

34) Wie oft auch in der Orestia dieser hehren Göttinnen Erwähnung geschiehet, werden sie doch nie mit diesem Namen bezeichnet: überall heiſsen sie Erinnyen. Selbst nennen sie sich so in diesem lezten Stücke, und sogar als sie am Ende die Stadt und ihr Volk segnen, giebt ihnen die Schuzgöttin noch keinen anderen Namen. Aber sie sollten auch erst durch diese Handlung den Athenäern Eumeniden (die Gewogenen) werden.

die Lösung hier tröstlich sein wird, so sollen sie doch noch diese äufsersten Schrecknisse über den Thäter, für welchen sie Theil nehmen, wenigstens vorüber ziehen sehen.

Die Handlung ist jezt von dem Hause der Atreiden gewichen, das nicht mehr von Verbrechern bewohnt ist: wenn dieses unselige Haus zur einzigen Skene für beide vorhergehenden Stücke dienen mufste, so erhält dafür dies lezte deren zwei, die, obschon verwandter Art, doch selbst der äufseren Gestaltung nach das Spiel merklich in Hälften scheiden. Nachdem die Thymele wieder in ihren eigentümlichen Zustand versezt worden, und auf das gegebene Zeichen die Aulaia herab gelassen war, zeigte sich die erste, die den Tempel Apollons zu Delphi darstellte. Wie altertümlich dieser auch mochte dargestellt sein, unser Erachten haben wir schon früher eröffnet, nach welcher wir hier immer nur griechische Architektur erwarten [35], weil die Tragödie vorzugsweise sich auf den Haupt-Epos der Nation stüzte, der schon überall, wo er sie näher beschreibt, nur griechische Säulen-Architektur vor Augen hat. Zu beiden Seiten des Pronaos mochten sich Mauern, wie eines umgebenden Porticus, hinziehen, worin die Neben-Thüren angebracht waren; dahinter zeigten sich die Bäume des heiligen Haines; die Katablemen zeigten rechts einen Theil der Stadt, weiterhin die beiden Gipfel des Parnessos, links am äufsersten Horizont das Meer. Der skenische Altar stand, wie gewöhnlich, auf dem Proskenion rechter Hand der Tempel-Fronte.

Vorredner ist die Pythia. Sie erschien aus jener Neben-Thüre, die sich den Zuschauern rechts befindet, als aus der Wohnung der Priesterschaft, und schreitet bis ungefähr auf die Mitte des Logeion vor: ihr Flötenbläser wird nicht sichtbar. Selbst

35) Und zwar dorische. Beim Euripides sagt Ion, Delphi's Tempel, der auf dem Nabelpunct der Erde stehe, sei mit Kränzen umkleidet (wie dieses auch Äschylos sagt), und ringsum seien Gorgonen. Nothwendig mufste also seine Skene dies so zeigen. Unstreitig aber müssen jene Kranz-Gewinde, deren beide Dichter erwähnen, angenommen werden als natürliche, jeglichen Tag erneuerte Gehäuge von Säule zu Säule, die Gorgonen dagegen als Köpfe plastischer Arbeit in den Metopen des dorischen Gebälkes gesucht werden: um sie für Malereien, oder gar für umgehenkte Tapeten zu halten, dazu ist auch nicht die geringste Anzeige da. Jene kostbaren Teppiche, deren ebenfalls im Ion Erwähnung geschiehet, lagen als Geschenke im Schaz des Tempels aufbewahrt und mochten wol nur bei hohen Festlichkeiten zur Schau ausgehenkt werden. So ist in dem angezogenen Stücke das attische Geschenk dieser Art nur deswegen in dem Vorhof des Tempels ausgebreitet, weil der Fürst von Athen in feierlicher Angelegenheit erwartet wurde; die anderen dort erwähnten aber holet später Ion ausdrücklich erst aus dem Verwahr heraus, um das Gezelt zum Gastmale damit zu umkleiden. Folglich ist bei beiden Tragikern der Tempel zu Delphi ein dorischer sechssäuliger Hypäthros, doch, wie wir aus den beschränkten Darstellungs-Mitteln der Skene wahrscheinlich gemacht haben, immer nur Pronaos mit dahinter gedachtem Naos, und kein Peripteron.

kündigt sie sich als eine Greisin an, woraus jedoch nicht folgt, daſs der Schauspieler das Zittern und Trippeln einer solchen müsse nachgeahmt haben, wohl aber einigermaſsen den gebeugten und langsamen Gang des Alters. Ihre Maske muſste aus jener Classe sein, die beim Pollux Polia katakomos oder Parachromos heiſst: ein farbloses Gesicht mit greisem Haupthaar. Obschon dies eben nicht arm sein durfte, thürmte es sich doch nicht sonderlich zum Onchos, und hieng im Nacken ungebunden hinab; aber als die Priesterin, die an den heiligen Dreifuſs gehen wollte, muſste sie mit dem Lorbeer bekränzt sein. Ihr Gewand bestand aus einem weiſsen Chiton poderes und einem Peplon von gleicher Farbe, welches sie aber als Jungfrau nur auf den Schultern befestiget hatte, und vorn um die Schoſs zusammen geknüpft. Da vieles Gehen nicht die Sache dieser heiligen Person war, die auch in diesem Stücke auſser Zweifel die kleinste von Gestalt sein sollte, so durfte sie nicht die tragischen Kothurne, sondern nur Sandalen ohne verstärkte Sohlen tragen. Von dem Tempel muſs angenommen werden, daſs er auch die Nacht wie den Tag offen gestanden, weil sonst der Flüchtling nicht zu jeder Zeit sich zum Bild des Gottes hätte retten können; hier aber war derselbe Nachts gekommen und die erste, die nach ihm am Tage in den Tempel gieng, war diese Pythia. Sie braucht ihn also nicht erst aufzuschlieſsen; doch muſsten die Thorflügel der Vorhalle angelegt sein, damit der Blick der Zuschauer nicht hinein fiele [36]).

Bevor sie aber eingehet, rufet sie erst die Götter an, die Besizer dieses Oraculs waren: und die sie in chronologischer Folge bis herab zu Phoibos Apollon aufzählet; dann die Pallas pronaïa, oder die in der Vorhalle des Tempels verehret wurde; dann die Korykischen Nymphen und Bromios ihren Führer; auch des Pleistos Quellen und Poseidon's Macht, und zulezt den höchsten Zeus. Hiernach tritt sie noch weiter hervor, und kündet an, daſs sie bereit ist, sich auf den Dreifuſs zu sezen: in dieser Absicht wendet sie sich grade an die Zuschauer und rufet mit erhöhter Stimme im Kreise herum: „Sind Griechen da, so kommen sie heran, ihr Loos zu nehmen, wie der Brauch es mit sich führet; denn ich verkünde, wie es mir der Gott einflöſset.“ Dann wendet sie sich gegen den Tempel, öffnet den Thorflügel, und gehet hinein; wonach, während der ganze Schauplaz wieder leer ist, das Spiel der Flöte die Pause füllet. Doch nicht lange; alsbald bricht die Pythia, von Entsezen zurück getrieben, wieder hervor mit vor sich hingestreckten Armen. Daſs sie hier, um das Übermaſs ihres

36) Auch muſste dies als Gebrauch vorausgesezt werden, um über Nacht unreine Thiere von dem Inneren des Gottes-Hauses abzuhalten.

Schrecks zu bezeichnen, versichert, sie gehe mehr mit den Händen als mit der Kraft der Schenkel [37]), kann weiter nichts bedeuten sollen, als dafs sie vom Entsezen geblendet und schwankend, nur mit tappenden Händen wieder heraus gefunden. Drinnen hatte sie einen sündenbefleckten Mann erblickt, mit bluttriefenden Händen das gezückte Schwert haltend und einen langen Ölzweig mit weifser Wolle umwunden, sizend an dem Nabel der Erde, das heifst am Fufs des Hauptbildes des Gottes. Um ihn her safsen auf Thronen schlafend eine Schaar scheufslicher schwarzer Weiber, die sie den Gorgonen vergleichen möchte [38]); doch nicht nur den Gorgonen, auch den Harpyien schienen sie ihr zu gleichen, denn diese erinnert sie sich in Gemälden gesehen zu haben [39]); jene jedoch waren ohne Flügel. Da schnarchen sie mit lebendigem Odem; ihre Augen triefen widerlich, und angethan sind sie so, wie man sonst nicht der Götter Bilder, nicht einmal die Menschen besucht. Bei solchen Erscheinungen kann die Pythia nicht bleiben, ihres Amtes zu warten; sie mufs die Sorge um sein Haus dem Gott

37) Τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκίᾳ σκελῶν·
Das τετραποδηδὸν ἑστάναι des Aristophanes eben so wohl auf diese Pythia des Äschylos als auf den Dolon und den Polymnestor des Euripides beziehen wollen, ist kindisch, aber dennoch ist es geschehen. Aristophanes ist augenscheinlich eben so partheiisch für den ersten, als gegen den andern der beiden Dichter, und würde gegen den lezten schwerlich einen Spott angebracht haben, der so unmittelbar auf den ersten zurück fallen mufste. Eine solche Stellung, die für eine alte Frau doch zu einem melischen Vortrag allzu unbequem ausgefallen wäre, hatte vor attischen Zuschauern eine obscöne Bedeutung, d r sie, vorzüglich hier, sich nicht entziehn konnte; weshalb gar nicht einzusehen, wie sie dem ernsten Äschylos eingefallen sein sollte.

38) Οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,
Οὐδ᾽ αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις·
Εἶδόν ποτ᾽ ἤδη Φινέως γεγραμμένας
Δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
Αὗται, μέλαιναι δ᾽ ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι.

39) Nur von den Harpyien versichert sie, sie aus Gemälden zu kennen; wie wir gesehen haben, konnte sie wol die Gorgonen ebenfalls aus plastischen Gebilden kennen, auch hätte sie ohne dies kein Gleichnifs von ihnen hernehmen können. Die Gestalt der Erinnys hat sie offenbar noch nie gesehen. Dies könnte vielleicht als eine Andeutung gelten, dafs zu der Zeit, als dieses Stück aufgeführt wurde, die Erinnys in Griechenland entweder noch gar nicht, oder doch ganz anders in Gemälden war abgebildet worden, als sie hier der Dichter aufstellte. Doch scheint uns, dafs die Vorstellung von schwarzen Erinnyen uralt, wol die älteste war. Wenn aber nun die Pythia die Erinnyen, die sie im Tempel fand, als von schwarzer Farbe angiebt und dann den Harpyien vergleichet, die sie aus Gemälden kennet; so mufs, auch diese schwarz darzustellen, der Malerei gewöhnlich gewesen sein.

Gott selbst anheim stellen, der, Arzt und Wahrsager und Ausleger, aller Anderen Häuser reiniget. Und so gehet sie wieder dort hin ab, woher sie gekommen.

Da die Pythia vor Entsezen mit vorgestreckten Händen aus dem Tempel-Hause entwich, mufsten dessen Thüren wol hinter ihr geöffnet bleiben, falls sie auch bei dem ersten Eingehen sie nicht schon offen gelassen hätte, wobei denn die Exostra wieder das Innere des Pronaos vorzustellen hatte. Aus dieser traten jezt Apollon und Hermes heraus, den Orestes in ihrer Mitte führend. Dieser konnte hier nicht anders erscheinen, als wie wir ihn im vorigen Stücke entweichen sahen; eben so versteht sich, dafs die Götter, als die höchsten Gestalten, den höchsten Embatos verlangten. Ein langer, in breite Falten gelegter Chiton von weifsem Zeuge und köstlich mit Gold und Purpur durchwirkt und verbrämt, ein breiter goldener Gürtel, eine Palla von Goldstoff, goldene Sandalen; dies mochte das Costum Apollons sein. Den Köcher mit den silbernen Pfeilen, womit er später den Eumeniden drohet, hatte er um die Schulter gehenkt; den goldenen Bogen in der Hand, und einen Lorbeer-Kranz um das blonde Haupt. Hermes, der göttliche Herold mit jenem spiz vorspringenden Barte, hatte wol seinen Petasos auf dem Kopfe, in der Rechten den langen goldenen Schlangen-Stab, und goldene Kothurne. Sein Chiton mochte von gleicher Art wie jener Apollon's sein, doch nicht ganz so lang, vielleicht auch von minder glänzender Weifse und nur eine Symmetria; der Gürtel purpurn, wie die Chlamys. Apollon zur linken, Hermes zur rechten, schritten sie grade aus auf das Logeion hervor. „Ich werde dich nicht verlassen" spricht Apollon „sondern auch fern, deinen Feinden entgegen sein; eben siehest du, wie ich mit Schlaf sie gefesselt habe. Von selbst konnte den Rast- und Schlaflosen dies nicht begegnen." Auch schon von Mykene bis hierher konnte Orestes unangetastet gelangt sein nur dadurch, dafs von fernher Apollons Beschirmung die Verfolgerinnen von ihm abgewandt, so dafs sie, jenen zu fahen, endlich bis in sein innerstes Heiligtum eingedrungen, welches sie früher nie betreten hatten. Hier aber, wo sie ihn nicht berühren durften, hat des Gottes Macht ihre Kühnheit gegen sie selbst gewendet. Er nennt sie „Alte, abscheuliche Jungfrauen, mit welchen kein Gott, kein Mensch, noch Thier Gemeinschaft hat: Unheil-Stifterinnen, die unheilige Finsternifs bewohnend und den Tartaros unter der Erde; ein Abscheu der Menschen und der himmlischen Götter." Wie den Verfolgten der Gott bisher geschüzet, will er es auch ferner; doch soll er fort eilen, während jene noch schlafen, und nicht rasten, bis er die Pallas-Stadt erreicht hat: denn unermüdet werden sie ihn verfolgen über Land und über Meer. Dort soll er das uralte *hölzerne* Bild umfassen; „dort werden wir Richter finden und mit beschwichtigenden Reden dich

auf immer von diesen Leiden befreien." Orestes flehet den Gott nochmals um seinen Schuz an, und dieser übergiebt ihn der Obhut des Bruders Hermes. Die beiden gehen also sogleich ab: Hermes voran in mächtigen Schritten, Orestes hinter ihm in hastiger Eile. Da das Flötenspiel, welches in jambischem Rhythmos ihren Gang begleiten mufste, hinter der Skene versteckt war, so konnte es gedämpfter und heimlicher klingen, und mufste auch allmälig schwächer werden. Sobald jene zur Eisodos der Fremde hinaus sind, wendet sich Apollon wieder in den Tempel zurück.

Kaum ist er den Augen entschwunden, als von der entgegengesezten Seite ein anderes Vorspiel ertönte, und Klytaimnestra stieg von der charonischen Stiege herauf und schritt bis auf das vorliegende Anapiesma hinaus, wo sie stehen blieb, das Gesicht nach der Skene gewandt. So weit mufste sie hervor treten, um allen Zuschauern sichtbar zu werden; ihr Schritt aber mufste grofs und schnell sein, damit sie schleunigst und wie daher schwebend ihren Plaz erreichte. Die einzige Veränderung in ihrem Costum war, dafs jezt das Peplon, worin sie sich ganz eingehüllt, ein durchsichtiges schwarzes Gewebe war: selbst der Blut-Fleck im Gesicht vom Gatten-Mord, der im vorigen Stücke, wie begreiflich, nicht mehr sichtbar war, durfte hier nicht fehlen, weil von den Hörnern des Theatron her die Zuschauer ihr ins Gesicht schauten. Mit mächtiger Stimme ruft sie den Erinnyen dort im Tempel entgegen: „Ihr schlafet und versäumet mich, als Mörderin zur Schmach den andren Todten." Bei den Worten: „Schauet meine Wunden" mufste sie das Peplon von der Brust heben und die Wunden oben am Halse aufdecken: denn die Zuschauer, die so safsen, wollten und sollten sie schauen, und dagegen verschlägt es nichts, dafs sie für die schlafenden Rächerinnen hinzusezt, der entschlummerte Sinn sehe schärfer als das wache Auge, obwol auch er oft der Sterblichen Schicksale nicht durchschaue: damit anspielend auf jenen eigenen Traum, der sie nicht retten mochte. Ihre Vorwürfe unterbricht ein vernehmliches Schnarchen der Erinnyen, das wir uns als wachsend und immer mehrstimmiger werdend vorstellen müssen: es ist der Vorbote des Erwachens. Jene wirft ihnen dies vor, worauf es sich verstärkt wiederholt. „Gewaltig" spricht Klytaimnestra „bist vom Schlaf du überwältiget und achtest meines Leidens nicht, derweil entweicht Orestes, dieser seiner Mutter Mörder dir"; und jezt geht es im Tempel von jenem Schnarchen in ein articulirteres Stönen über, eben so immer wachsend. Klytaimnestra fährt fort: „Du stönst, und schläfst, und erhebst dich nicht: nur Schlechtes hast du ausgerichtet immerdar" worauf jenes Stönen noch lauter wird. Jene klagt, dafs Schlaf und Ermüdung der grimmen Schlangen Kraft gelähmt

haben [40]); und das Stönen erreicht nun den höchsten Grad der Schärfe und Vielstimmigkeit. Doch mufste dies von kürzerer Dauer sein, als das vorige Mal, weil es alsbald in ein deutliches Reden übergehet. Denn jezt träumen die Erinnyen, dem Erwachen nahe, und man vernimt die Worte:

Λάβε, λάβε, λάβε, λάβε, φράζου.

Wenn irgend wo, so vermuthen wir hier einen solchen kanon-artigen Saz, wie wir ihn der griechischen Tonkunst nicht haben absprechen können. Wenn von dem ersten, wiederholten Worte die beiden gleichen Sylben consonirende Intervalle bildeten, so konnte eine Stimme die lezte vortragen, während eine andre die erste sang, und so konnten mit jeder Wiederholung des Wortes mehr Stimmen zutreten und so fortfahren, bis auf der lezten alle Stimmen beisammen waren, und dann wieder auf dem anderen Worte nach den Grundaccorden zusammenstimmten. Man wende nicht ein, dafs zur Bildung der Zeile das Wort nur viermal wiederholt wird: als ein Zeichen dafs es überhaupt geschehen solle, war dies hinreichend, die Zeile aber konnte eben so gut aus mehr Wiederholungen bestehen; nimt man nun noch an, wie wir unbedenklich thun zu dürfen glauben, dafs dieser so heftige Chor überhaupt nicht symphonirend sang, sondern in Antiphonie, vielleicht gar vollständig durch Diapason und Disdiapason; so sind deren acht hinreichend, die der Zeit nach nur eine Sylbe über das Geschriebene werth sein würden [41]). Dieser jägerische Hez-Ruf, der in seinen Lauten unverkennbar das Bellen einer Koppel Hunde nachbildet, mufste auf diese Weise einen um so wilderen Eindruck machen, als die Personen noch nicht gesehen wurden, und er aus so tönenden Sylben zusammengesezt ist, dafs er auch aus seinem Hinterhalte noch hell vernehmbar wie aus dem Walde erschallen konnte. Es ist ein geträumtes Hezen, das die Un-

40) Zwar war der Schlaf durch höhere Macht über die sonst schlaflosen Erinnyen gekommen; dennoch scheint mir dieser Ausdruck leise darauf hindeuten zu wollen, dafs es mit dem Grimm der Erinnyen zu Ende gehen soll. Es ist als sagte Klytaimnestra, Ihr seid veraltet und mit euch ist's aus.

41) Etwa so:

	1	Stimme	λάβε				
	2	Stimmen	λά	βε			
noch	2	—		λάβε			
	2	—		λά	βε		
	2	—			λάβε		
	2	—			λά	βε	
	2	—				λάβε	
	2	—				λά	βε
	15	Stimmen	1	2	3	4	½ mal

getümen als verfolgende Hunde ankündiget, und den Schlaf an ihnen noch stärker als etwas Ungewöhnliches bezeichnet. Klytaimnestra's Stimme erhebt sich immer stärker bis zu dem lezten Verse

Ἕπου, μάραινε δευτέροις διώγμασιν.

welcher am lautesten recitirt werden mufste. Die Erinnyen im Tempel wecken sich nunmehr. Das erste Wort: ἔγειρ': fällt auf die Stimme des Hegemon allein; bei dem zweiten ἔγειρε, κ. τ. λ. fallen schon die Koryphaien mit ein, und von nun an mehren sich die Stimmen im Tumult, so dafs bald diese bald jene Stimme hinzu kommt oder wieder schweigt. Mit dem lezten dieser drei Jamben, der wieder dem Hegemon allein zugehört, brachen sie hervor, und in diesem Augenblick mufste auch Klytaimnestra wieder durch die charonische Pforte entwichen sein.

Jene Anekdote, nach welcher die erste Erscheinung dieser schwarzen Erinnyen Fehlgeburten verursacht haben soll [42]), darf uns hier nicht in den Weg treten. Sie stehet in Verbindung mit der Nachricht von einer Aufführung dieses Stückes mit einem Chore von funfzig Personen, deren Zuverlässigkeit wir dahin gestellt sein lassen können. Bei der gekrönten Aufführung der ganzen Tetralogie, die allein wir hier vor Augen haben, wo der Chor nur aus funfzehn bestand und seine Beschaffenheit, wie wir gezeigt zu haben glauben, schon aus dem vorigen Stücke den Zuschauern einigermafsen bekannt war, konnte dergleichen sich nicht ereignen. Entsezen erregend mufsten dennoch diese hehren Erscheinungen freilich sein; nur müssen wir uns hüten, ihnen nichts Ekelhaftes anzudichten, was in jenem tragischen Schauplaze den ehrfurchtsvollen Schauder eher geschwächt als verstärkt haben möchte: um so mehr müssen wir dies, als sie am Ende des Stückes doch noch jene Ehrwürdigen Göttinnen [43]) bleiben sollten, die

42) Dafs, wenigstens in den späteren Zeiten, auch die Weiber die Schauspiele besuchten, besagen deutlich mehr Schriftsteller, insbesondre Vitruvius, der hierbei doch wol sicher auch griechische Sitten berücksichtigte. Dies aber vorausgesezt, sehe ich nicht ein, warum wir den alten Biographen des Äschylos, seine Anekdote mag übrigens eine leere Mähr sein oder nicht, für so ungelehrt halten müfsten, dafs er zu seiner Zeit nicht einmal gewufst hätte, seit wie lange die Weiber das Theatron besuchten: sie müfsten es denn von je her gethan haben. Und was stünde denn in den Sitten der Griechen diesem sonst entgegen? Übrigens scheint mir diese Biographie doch nur Auszug einer noch älteren.

43) Σεμναὶ Θεαί· Von den Bildern der Eumeniden in ihrem Heiligtume am Areopagos zu Athen sagt Pausanias aus, sie haben eben so wenig wie die Bilder der anderen unterirdischen Götter etwas Scheufsliches an sich gehabt. Waren diese Bilder alt, wie des Pausanias Äufserungen anzuzeigen scheinen; standen sie schon zu des Äschylos Zeiten da; so konnte dieser Dichter ihnen wohl alles Entsezliche zulegen, was aus der rastlosen Regheit nach ihres Herzens Trieben vor ihrer Versöhnung herzuleiten war; allein von der

zu Athen Männer und Weiber so oft in vertrauenvoller Ehrfurcht anbeteten. Vor Allem also müssen wir dies festhalten, daſs die Erinnys des Äschylos, um ein wirklich tragisches Entsezen zu erregen, hehr, gewaltig und übermenschlich erscheinen muſste. In wie verächtlichen Ausdrücken auch der höhere Gott sie anfahren mag, den Zuschauern dürfen sie nicht verächtlich werden: schon das Finstere an sich ist jenem Gotte des Lichtes und der Reinheit ein Abscheu, wenn er gleich nicht wie die Sterblichen davor erschrickt. Hiernach müssen wir jenes widerliche Triefen der Augen, welches früher die Pythia ihnen im schlafenden Zustande nachsagte, an ihrer nachherigen Erscheinung, wo es ohnehin von keiner sonderlichen Wirkung ausfallen konnte, eben so ableugnen, wie jede abgezehrte Hagerkeit oder andere Miſsgestaltung des hinfälligen Alters, wovon jene unermüdlichen Wesen nichts spüren, wenn gleich Apollon sie Alte schilt: sie sind in der That uralt, ohne doch je zu altern. Aber darum dürfen wir nicht etwa auf den Namen der Eumeniden hin sie uns hier gegentheils als milde Schönheiten denken. Bei den Griechen hatten die Ideen der Anschaulichkeit, im Hehren und Entsezlichen so gut wie im Lieblichen und Schönen, schon längst durch die Charakter ihrer Abstammungen und Verwandschaften hindurch wie in Geschlechter geordnet sich in Ebenmaſs und Wohlgestaltung auszubilden begonnen. Der ursprüngliche Name Erinnys [44]) bezeichnet eine Spürerin, Späherin, Durchforscherin: also eine Rechenschaft fordernde, zürnende Rache-Göttin; und diese Vorstellung waltet überall vor bei unserem Dichter.

In seinem Stücke selbst finden wir nun folgende Andeutungen, woraus wir uns eine Vorstellung von diesen seinen uralten Göttinnen der Finsterniſs zu schöpfen haben. Als solche waren sie erstlich schwarz [45]): wenn die Pythia sie so angiebt, so darf dies

eigentlichen Gestalt durfte er nicht mehr allzu freisinnig abweichen, er durfte ihnen eine heftigere Miene, entsezliche Geberden leihen (er durfte es nicht nur, er muſste es); aber ihre festgestellten Gesichtszüge und Gestaltung durfte er nicht weiter entstellen, eben so wenig ihnen lächerliche und unbedeutende Zuthaten in ihrem Costum anhängen. Jene, in ihrem Heiligtume nicht scheuſslich erscheinenden Gestalten wurden es in der Orchestra hinlänglich durch die lebendige Bewegung, durch die Farbe, und durch jene Mienen der Gier, die in den schwarzen Gesichtern die weiſsen Zähne zeigten.

44) Hesychios soll κύνα unter anderem auch durch ἐριννῦν erklären.

45) Auch nennet nicht Äschylos allein sie so; Euripides bezeichnet sie auch nicht anders: Orest. v. 408. — νυκτὶ προσφέρεις κόρας. v. 321. — μελαγχρῶτες. In den Hancarvillischen Vasengemälden kommt auch eine durchaus schwarze Erinnys vor, und zwar absichtlich so gefärbt: denn die übrigen Figuren des Bildes sind es nicht. Das Gewand sondert sich nur durch helle Umrisse von dem Fleische ab. Die Vorstellung von der schwarzen Erinnys als eines unterirdischen Wesens, als Tochter der ewigen Nacht und Be-

nicht blofs auf die Kleidung bezogen werden, wie sie im vorigen Stücke bezeichnet wurden; denn von dieser redet nachher die Pythia insbesondre. Auch von Haut sind sie schwarz, ja noch schwärzer als von Kleidung: denn diese war wol nur von natürlich schwarzer Wolle gewebt, die Maske aber wurde so angestrichen [46]). Diese Schwärze allein nun war schon fähig, der Erscheinung etwas Zurückscheuchendes zu geben vor einem Volke, das ohnehin jener Farbe abhold war. Sodann herrschen überall die Vorstellungen durch, der raschen, rastlosen Jägerin, und des stets wachen und gierigen Hundes. Sie sind die grimmen Hunde der Rache, auf der unerlöschlichen Spur der Blutschuld; sie sind die Jägerinnen, die Mänaden der Finsternifs; und als solche mufsten sie sich kund geben in Gestalt, Gesichtsbildung und Kleidung. In der lezten Beziehung allein schon mufsten sie von langem, schlankem, kräftigem Wuchse sein; vorzüglich mufsten die Gliedmafsen an ihnen, Hals, Arme, Beine, als zum Sprung und Laufe fertige, von gestreckter, aber fester Bildung sein; die Brüste durften zwar nicht grofs, aber auch keinesweges schlaf, sondern sie mufsten rund und fest sein. Diese uralten Jungfrauen altern nie, ermüden nie, zehren sich auch so wenig ab, als sie fett werden: gewaltigen Sprunges sezen sie ihrer Beute nach über Lande und Meere. Ihre Gesichtsbildung aber sollte zugleich an den gierigen Jagdhund erinnern, ohne doch von der menschlichen abzuweichen: wer auf Natur und Kunst-Gebilde aufmerksam gewesen, weifs, wie Ähnlichkeit mit Thieren im menschlichen Gesichte bei der höchsten Wohlgestaltung bestehen kann. Dazu kommt jene Vergleichung mit der Gorgo, nicht ohne bedeutende Beziehung angebracht, die auch als abschreckende Wächterin [47]) gebraucht, denselben

wohnerin der Finsternifs, war also dem Aschylos nicht ausschliefslich eigen, und wir dürfen wol annehmen, dafs sie zu seiner Zeit schon von Alters her geläufig war.

46) Der Mythos der Erinnyen soll aus Arkadien stammen, welches wol nur heifsen kann, dafs er sich von da aus über das übrige Griechenland verbreitet habe; der Name selbst soll arkadischen Ursprungs sein. Dem sei wie ihm wolle; dennoch räumen wir gern ein, dafs der Idee der Erinnys, so wie jener der Gorgo, eine dunkle Kunde von dem Lande der schwarzen Völker zum Grunde liegen möge.

47) Wie wir sie schon beim Euripides in den Metopen um den Tempel zu Delphi gefunden haben. Als zurückschreckendes Bild war die Gorgo nicht nur auf den Schilden, sondern auch an den Deichselstangen der Wagen üblich; als Wächterin an allem Stehlbaren nnd an Allem was man sonst nicht entweiht wissen wollte, so gut wie an jenem Tempel Apollons: und wenn man ihnen auch bei den gemeineren Anlässen oft die frazenhaftesten Züge leihen mochte, so waren sie dort am Tempel doch sicher in jener edleren Art gebildet, in welcher wir noch jezt an den schöneren Medusen-Köpfen die Ähnlichkeit mit dem Hunde nicht verkennen können: nur dafs diese Gorgonen, als starre, bleibende und bewachende Bilder, ruhiger und

Grund-Typus mit der verfolgenden Erinnys behaupten mufste. An der lezten also traten über die scharf herab gezogenen Brauen die Augen-Knochen mächtig heraus; tief hinter denselben standen die stark geöffneten Augen gierig blickend, der Stern von jener hellen gelblichen Farbe, wie man ihn oft an Jagdhunden, zuweilen auch an Menschen findet, den Apfel blutig; die grade Nase war von merklicher Länge [48]), die Nüsten schnaubend; über die Backen-Knochen war das Gesicht am breitesten und spizte schnell sich nach dem eckigen Kinne ab: lauter Bedingungen, die Ebenmafs und Wohlgestalt nicht ausschliefsen [49]). Vom Hunde insbesondre mufste diese Maske nun noch die Geberde haben, wenn man uns diesen Ausdruck auch von einem Gesichte zu brauchen erlauben will. Der Mund, der an jeglicher Maske geöffnet sein mufste, war es an dieser in verstärktem Mafse, und zwar mehr in die Weite als in die Höhe; und die obere Lippe war so stark empor gehoben, dafs die ganze Reihe der weifsen Zähne her-

voller sein durften als die verfolgenden Erinnyen. Ein starker Magen gehört auf jeden Fall dazu, den hehren Kopf der Strozzischen Medusa mit Herder (Bre. z. Bef. d. Hum. Samml. VI. S. 71) als eine Charis zu verdauen.

Wenn aber nun, wie die Gorgo ein starr verweilendes und erstarren machendes Bild, so die Erinnys ein stets verfolgendes und vor sich her jagendes Wesen ist, so kann in Abbildungen schwerlich je ein blofser Erinnyen-Kopf vorgekommen sein, wie von der Gorgo: es war eben dieser ihrer Flüchtigkeit wegen allemal die ganze Gestalt zur Darstellung erforderlich. Jene öfter aus dem Euripides angezogenen Gorgonen hingegen, darf man unbedenklich für blofse Köpfe annehmen, daher wir sie auch in den Metopen suchten. Verwandt mit der Gorgo sind freilich auch die Lamien, die Mormo, der Manducus, aber auf einer tieferen Stufe, und wenn Festus die lezte Maske mit den Worten bezeichnet: *magnis malis, late dehiscens, ingentem dentibus sonitum edens:* so halte ich sie allerdings für wahr und ernstlich gemeint, warne jedoch, sie nicht darum auch auf die Erinnys zu beziehen.

48) Wenn wir auch, wenigstens bei der Gorgo, einen libyschen Ursprung der Fabel gern einzuräumen bekannt haben, so befürchten wir doch nicht, dafs darum Jemand von uns erwartet hat, dafs wir hier auf die Gesichtsbildung des Negers verweisen würden. Der Mythos war immer schon ganz griechisch geworden, lange ehe die Griechen mit jener Bildung bekannter geworden sein konnten; und da erschien sie ihnen zu niedrig, um sie einem unsterblichen Wesen beizulegen.

49) Malerei und Bildnerei haben zum ersten und Grund-Zweck die vollendete Gestaltung; sie wird es ihnen bleiben, welche Ausschweifungen auch diese Künste sich nebenher, und mit vollem Fuge, erlauben mögen. Denn nur durch Gestalten vermögen sie Ideen zu entwickeln, und die vollendete, mangellose Gestaltung ist ihnen zugleich die des höchsten und mannigfaltigsten Ausdrucks fähige. Wenn gleich wir nun eingestehen müssen, dafs die tragische Bühne hierin nie jene Künste erreichen konnte, und dafs sie darum zuweilen wohl ihre Bedeutsamkeit über die Grenzen der Wohlgestaltung hinaus verfolgen durfte, die die bildenden Künste in gleicher Gelegenheit sich vorgeschrieben haben würden; so durfte sie es doch nicht ohne Nothwendigkeit thun, oder aus überflüssigem Muthwillen. Im Groben konnte sie immer die Formen bei so ernsten Gelegenheiten beobachten, und um über den Mangel an Vollendung möglichst zu täuschen, trachtete sie unsres Ermessens eben in ihren Costumen nach Pracht und Farben-Schimmer.

vor blizte. Was hierneben diese Erinnys insbesondre von der Gorgo entlehnt haben mochte, das waren jene, in dem dicken, vollgewichtigen, wie nächtliche Schrecken um das Haupt wallenden, rabenschwarzen Haare nistenden Nattern [50]. Auf dem Haupte der finsteren Jägerinnen wird dies scheufsliche Gewürm zur drohenden Rache selbst: von den Schläfen her schossen sie ihre züngelnden Köpfe unmittelbar über jenen glühenden Augen hervor, weshalb deren auch nur zwei anzunehmen sind [51], aber nicht in einen Knoten gebunden, oder wie eine Binde das Haar umschlingend; sondern frei im losgelassenen fliegenden Haare wohnend. Wie solche bewegliche Schlangen verfertiget werden, weifs jedermann. Weiter konnte jene wol nichts von dieser entlehnt haben: die Flügel, die an den Gorgo-Köpfen gefunden werden und in Bildwerken als Symbol der Schnelligkeit gern auch der Erinnys mögen zugetheilt worden sein, wurden an diesen herumschweifenden Gestalten, schon hinlänglich und besser ersezt durch das Wallen des Haares im Winde, und das Schiefsen der Nattern. Von der Harpyie konnte sie auch nichts weiter entlehnt haben, als die schwarze Farbe, man müfste denn die langen Finger hierher ziehen wollen, die sie im Gesticuliren freilich gern krallenartig spreizen mochte, die aber an sich aus der ganzen übrigen Gestaltung schon bedingt sind; die Flügel aber werden diesen Erinnyen gradezu abgesprochen.

Nackt konnte der Dichter sie nicht in die Orchestra führen, aus schon früher berührten Gründen, er kleidete sie also als göttliche Jägerinnen. Er selbst sagt uns weiter nichts davon, als dafs ihre Kleidung schwarz war. „Die Gorgonen-ähnlichen, Schwarz gekleideten, Schlangenumwundenen [52]!" Also war es ein Chiton poderes orthostadios, der jedoch nur bis an den Anfang des Kothurnes reichen durfte, oben auf der Brust dicht anliegend, sonst aber in breite Falten gelegt, mit langen engen Ärmeln. Da auch dieser Chiton schwarz war, so waren die Säume, um Hals und Armgelenke

50) Äschylos selbst erwähnet zwar der Schlangen sowohl hier als in dem vorigen Stücke, jedoch nirgend bestimmt als in den Haaren befindlich. Allein Pausanias, da wo er bei der Beschreibung des Areopagos die durch unseren Dichter verherrlichte unterirdische Sacella der Semnai Theai anführt, sagt dafür ganz entschieden, Er sei der erste gewesen, der diesen Göttinnen Schlangen in das Haar gegeben.

51) Nehmlich hier, bei den Erinnyen des Äschylos, nicht aller Orten, wo Ähnliches vorkommen mochte. So die Lyssa im Wüthenden Herakles des Euripides, die ihrer in Menge hat, und keineswegs darum zu tadeln wäre. Übrigens war dieses Gespenst, das vor den Augen so schnell vorüber eilend, ein blofses todtes Gebild zu sein brauchte, ebenfalls ganz schwarz.

52) Diese Stelle aus den Choëphoren ist dort schon herausgehoben worden.

lenke sowohl als der untere, leicht umzogen mit blutfarbenen Lizen; und durch eine, doch nur wenig, reichere Verzierung an diesen Stellen konnten der Hegemon und die Koryphaien vor den anderen Choreuten sich hinlänglich auszeichnen. Dieser Chiton war gegürtet durch größere Schlangen, die dicht um den Leib gewunden waren [53]. Die Kothurne mußten gleichfalls blutroth sein: denn der Tanz forderte, daß die Füße vorleuchten sollten; aber eben dieses Tanzes wegen vertrugen sie nicht jene tragische Verstärkung der Sohlen. Eines Peplon, einer Chlamys oder Chlanis wird gar nicht erwähnt, auch konnte so was diesen Erinnyen nicht füglich zukommen; wohl aber ziemte den finsteren Jägerinnen und Mänaden die Nebris, und unbedenklich schreiben wir sie ihnen auch zu von einem Luchs- oder schwarz gefleckten Pardel-Felle [54]. Außerdem führten sie noch den richterlichen Rhabdos in der Hand, das heißt einen dünnen, nicht sehr langen Zuchtstecken von geschmeidigem Eschenholze, den zur Auszeichnung der Hegemon und die Koryphaien vielleicht etwas länger als die übrigen Choreuten hatten, und weiß oder abgeschält; und hiermit ist diese Maske vollendet [55]. Daß die

53) — — πεπλεκτανημέναι πυκνοῖς δράκουσιν; in der eben angeführten Stelle. Es giebt eine Anekdote von einem Philosophen der kynischen Secte, der sich als Erinnys soll gekleidet haben. Nach derselben trug er einen schwarzen Chiton poderes mit der breiten rothen Leibbinde der tragischen Bühne, einen großen Arkadischen Hut mit astrologischen Zeichen auf dem Behange, und einen knotigen Stock in der Hand. Aus dieser Anekdote, wie aus jener anderen, von Lykophron erzählten, von der Erinnyen-Tracht der Kloster-Jungfrauen bei den Dauniern, erfahren wir grade nicht mehr, als daß überhaupt Schwarz mit Roth für die tragische Tracht, nicht nur der Erinnys, sondern aller unterirdischen Götter galt. Jener Philosoph gab sich an, als ein aus der Unterwelt zurück gesandter Bote; und wer siehet nicht an jenem Hute und an dem Stock des Wandrers, der freilich schon seiner Secte angehörte, daß er sich nicht als Erinnys, sondern vielmehr als den Hermes chthonios der Bühne ankündigen wollte? Wer aber will den wahren Ursprung erforschen von der Tracht jener Jungfrauen-Innung bei den Dauniern?

54) Θηρόπεπλον — bei dem sogenannten Orpheus. Warum sollten wir dies nicht hierher ziehen dürfen, da es, recht ausgelegt, als Umwurf aus einem Thierfelle, das tragische Costum so angemessen vervollständiget?

55) Mit welchen anderen Mord-Instrumenten auch Maler und Bildner sie bewaffnet haben mögen, in dieser Tragödie führten sie sicher nichts Ähnliches. Was für gräuliche und ausländische Marter-Arten ihnen auch Apollon als ihre Lust und Weidung vorwirft, selbst verrichteten sie sie doch nicht. Eben so wenig konnten sie Fackeln führen. Schon ihr Schlaf im Tempel verbietet dies; eben so sehr, wo nicht noch mehr, ihr Verweilen auf dem Plaze meist das ganze Stück hindurch, wo das Abbrennen derselben die Strafgöttinnen allmälig gleichsam entwaffnet hätte, sie, von denen es heißt, daß sie nie abließen. Auch streitet das Licht gegen das dunkle Treiben dieser Töchter der Nacht; erst nachdem sie versöhnt sind, werden sie mit Fackel-Geleit beehret, das von keiner Wirkung gewesen wäre, wenn sie selbst welche geführt hätten. Andere Tragiker, die sie etwa nur für einen Augenblick auftreten ließen, mochten der Erinnys wohl

Flötenbläser den übrigen Erinnyen gleichen mufsten, aufser dafs an diesen untergeordneten Personen, die keine Masken vertrugen, auch wol die Nattern im Haare fehlten, verstehet sich ohne weiteres.

So nun mochten die Erinnyen des Äschylos auftreten: düster, unnahbar, entsezliche Nacht-Kinder, aber als solche hehr und in göttlicher Würde, stürmen sie daher wie Windsbraut. Dies erste Mal brachen sie so aus dem Tempel Apollons hervor in zerstreuter und ungleicher Folge: einzeln, zu zwei, zu drei; doch blieb jeder Flügel beisammen, so dafs voran der Hegemon, dann seine Flöte, der Koryphaie des rechten Flügels mit dessen Flöte, und erst hinter den Choreuten desselben wieder der Koryphaie des linken Flügels erschien, u. s. w. Ungestüm, in grofsen, eiligen Schritten und Sprüngen stürzten sie die Stiegen hinab, jeder Flügel über denjenigen Arm derselben, welcher zunächst auf seine gewöhnliche Stelle in der Orchestra führte, ergossen sich von beiden Seiten über die Orchestra, durchsprangen sie im Getümmel rings um spürend, gewifs auch laut keuchend, bis sie den Gesang anhoben, wozu sie doch in einiger Weise die Thymele umzingeln mufsten, doch sehr weitschichtig und aufser dem Kreise, den gewöhnlich der Chor einnahm. Dieser Gesang wird in drei Paar Stanzen abgetheilt; doch wenn er gleich hierdurch antistrophisch erscheint, so folgt doch daraus nicht, dafs er auf gleiche Weise von Flügel zu Flügel gewechselt habe. Vielmehr scheint uns der Hegemon, der zuerst wieder zum Stillstehen gekommen, und zwar vor dem Logeion ein wenig nach der Seite der Fremde hin, die erste Strophe stillstehend zu singen, während der rechte Flügel noch herum spüret; die Antistrophe aber scheint uns diesem rechten Flügel zu gehören, da der linke Flügel noch umherschweifte. Die zweite Strophe gehörte dann wieder dem Hegemon, und die Antistrophe dem linken Flügel. Bei derselben aber glauben wir, dafs der Hegemon sich mehr den Zuschauern genähert habe, und überhaupt der Chor minder in Bewegung war, so dafs der rechte Flügel sich ebenfalls noch den Zuschauern näherte, während der linke sang, und danach auch dieser. Die lezten zwei Stanzen scheinen uns dem gesamten Chore zu gehören, der sie stillstehend singen mufste. Von Anfang an stille stehen konnte der Chor bei diesem Gesange gewifs nicht; jeder Tanz

eine Fackel geben, wie es auch Gemälde thun, in welchen man sie sogar als weifse Nymphen in bunten Gewanden und mit glänzenden Flügeln dargestellt finden will. Doch diese gehen uns hier nichts an.

Wenn also im Plutos des Aristophanes der eine Alte die Penia für eine Erinnys hält, der andere aber einwendet, sie führe ja keine Fackel; so kann ich darin keinen Seitenblick auf den Äschylos finden, der Scholiast mag sagen was er will.

aber mufste in diesem Augenblicke für Sänger zu unruhig ausfallen. Er hebt an mit gewaltigen Schritten und Sprüngen, gehet heftig herum, ohne einen zusammen hangenden Kreis bilden zu können, und kann nur allmälig nachlassen in dem Mafse, wie die Erinnyen sich überzeugen, dafs ihre Beute entwischt ist. Als aber Apollon erscheint, müssen sie ihm so fern als möglich stehen, also auf der anderen Seite der Thymele.

Der Gott tritt aus seinem Tempel ganz hervor auf das Logeion, um die Unholden aus dessen reinem Bezirk zu verbannen, woraus sich einige Zwiesprache mit ihrer Führerin entspinnt; doch bald fährt mit den Worten:

Ἐγὼ δ' (ἄγει γὰρ αἷμα μητρῷον δίκας)
Μέτειμι τόνδε φῶτα καὶ κυνηγέτις.

sie von der Stelle, und ihr Chor ihr nach, in weiten Schritten und Säzen und wieder in zerstreuter Folge, der Spur nach auf der Seite der Fremde zum Dromos hinaus, indefs Apollon nochmals betheuert, dafs er seinen Schüzling befreien werde; dann tritt dieser in seinen Tempel zurück, die Aulaia erhebt sich, und es erfolgt eine gänzliche Unterbrechung des Spieles. Denn jezt gehet die Handlung über in eine andere Gegend, in das attische Land, welches noch zu verherrlichen in des Dichters Absicht lag; und dies erfordert eine Verwandelung der Skene, die, wie schnell sie auch bewerkstelliget werden mochte, doch immer ein merkliches Zeitmoment einnahm, von welchem uns nirgend deutlich geworden, ob es etwa durch ein Instrumenten-Spiel in der Orchestra ausgefüllt wurde.

Nachdem die Aulaia wieder herab gelassen, zeigte sich diese neue Skene als den Tempel der Pallas zu Athen. Hierzu brauchten an dem früheren Tempel nur die Nebensachen abgeändert und die Katablemen fortgeschoben zu werden. Die neuen zeigten einen Theil der Stadt Athen, die Umgegend mit ihren bekannten kleinen Bergen und Landspizen in das Meer hinein, welches durchhin den Horizont beschlofs. An dem Altare, der in keiner dieser Skenen fehlen durfte, stand hier das hölzerne Bild der Göttin, und daneben jener kleine Opfer-Tisch, Thyoris genannt, dessen im vierten Abschnitte Erwähnung geschehen.

Orestes trat wiederum herein von der Seite der Fremde, aber allein; Hermes hat ihn hier schon verlassen. Die Flöte, die ihn leitete, blieb auch hier versteckt. Er eilte grade auf das Logeion und hin zu dem Bilde der Göttin, deren Füfse umfassend er sein kurzes Gebet in jambischen Trimetern recitirte; dann sezte er sich auf das Fufsgestell des Bildes nieder, die Füfse desselben fest mit dem Arme umschlungen haltend: denn alsbald sind auch die Verfolgerinnen wieder da. Eben so zerstreut wie vorher kamen

diese laut schnaubend auf seiner Spur in den Dromos herein gerannt, das Gesicht zur Erde gewandt: denn das Blut, was von seinen Händen troff, leitet sie. „Hier, hier ist deutliche Spur des Mannes: folg' der Spur. Wie der Hund ein Reh, das getroffen, so spüren wir ihn auf aus des Blutes Tropfen, die er fallen läſst; und ob der unablässigen Arbeit keucht das Innre mir." Dies sind der Führerin erste Worte. Also laut schnaubend und keuchend, den Blick auf die Spur haltend, und mit dem Stäbchen auf die gefallnen Tropfen deutend rannte sie herein, und sobald sie nur von dem gröſseren Theile des Theatron aus erblickt werden konnte, also noch früher als sie den Halbkreis der Orchestra erreicht hatte, rief sie jene Worte. Dann fährt sie fort: „Des Landes Orte alle durchstreifend, und ohne Flügel hin fliegend übers Meer, bin ich verfolgend bis hierher gelangt, nicht minder schnell als ein Schiff. Da sizet er jezt; der Geruch des Menschenblutes lacht mich an." In jedem Worte kündiget sie sich an als die Hündin auf der Spur. Mit dem Verse:

Πολλοῖς δὲ μόχθοις ἀνδροκμῆσι φυσιᾷ

bei welchem sie an die Stiege zum Logeion gelangt war, erhub sie den Blick: sie spürte ihr Wild: und zog sich rückwärts gegen die Thymele hin, wo sie bei dem vorlezten Verse:

Καὶ νῦν ὅδ' ἐνθάδ' ἐστί που καταπτακών

mit dem Stabe heftig auf ihn hindeutete.

Jezt erfolgt ein Gesang. Der erste Saz, den Hermann so giebt:

Ὅρα, ὅρα, μάλ' αὖ, λεύσσετε πάντα, μὴ
Λάθῃ φύγδα βὰς ματροφόνος ἀτίτας.

Stanley aber in vier Verse zerlegt, enthält eine Aufforderung, offenbar nicht den Verbrecher erst auszuspähen: der sizt ja vor ihren Augen [56]); sondern ihn hier fest zu halten, daſs er nicht weiter entwische. Ohne Zweifel aber ist dies, wie es auch Stanley angiebt, ein Systema, das vom gesamten Chore gesungen wurde. Inzwischen ordneten sich die Flügel, erst der rechte, dann der linke, und so wie jeder aufgestellt war, sang er seine dreizeilige Strophe. Auf dem weitesten Kreise stellen sie sich auf und so

56) Es ist allerdings nicht auſser Acht zu lassen, aber doch wol nicht anders, denn als eine dichterische Ehrerbietung gegen die vaterländische Schuzgöttin zu deuten, daſs nachdem früher die Erinnyen sogar in das Innerste des delphischen Tempels eingedrungen waren, das Bild des Gottes umlagernd, sie hier doch nicht zu nahen wagen, sondern den Verfolgten nur von weitem umzingeln. Auch redet nachher Athene sie viel milder an, als vorher Apollon gethan, und kündiget sich schon dadurch an als die versöhnende Gesezgeberin.

weitschichtig als möglich, dafs sie die Ausgänge zur Flucht bewachen können. Der darauf folgende Gesang mufs in vier Stanzen zerlegt werden [57]), die obgleich wechselnd, doch nur monodisch sind. Sie müssen nehmlich zwischen dem Hegemon und den Koryphaien wechseln; also, Hegemon: „Du aber sollst dich ergeben müssen, dafs ich dir lebend noch aussauge das rothe Blut, mich lezend am grausen Tranke." Koryphaie 1: „Und zerfleischt führ' ich noch lebend dich ab. Büfsen sollst du mir für der Mutter Loos." Koryphaie 2: „Dort sollst du schauen, welche sonst der Sterblichen gefrevelt haben, ruchlos handelnd gegen einen Gott, oder Gast, oder gegen die theuren Erzeuger, jeglichen leidend seiner That gebürende Strafe." Hegemon. „Denn Aïdes ist der Sterblichen grofser Richter unter der Erde, der Alles durchforschet mit durchblickendem Geiste." Darauf erhebt Orestes die Stimme in jambischer Recitation: hoffend und vertrauend, ruft er die Göttin an, wo sie auch jezt verweilen möge „denn die Gottheit höret auch von fern her:" ihr Beistand wird ihn, und sein Land, und das Volk der Argeier ihr auf immer gewinnen [58]). „Nicht Apollon, nicht Athene werden dich retten, u. s. w." erwiedert die Führerin, und alsbald beginnt jener berühmte Gesang, den sie selbst Hymnos desmios, den Fessel-Gesang nennet, den Bindenden, den Festbannenden. Derselbe aber ist nichts andres als ein gewöhnlicher antistrophischer Chor-Reigen, wie er vor dem Episodion vorher gehet, das hier mit der Ankunft Athene's beginnt. Es bestehet aus vier Paar Strophen, die jedoch nur drei vollständige Wendungen und Gegenwendungen des Tanzes geben, mit einem anapästischen Vorgesange, aber ohne Epodos, wozu dieser unruhige Chor nicht gelangt. Nach ihrer lezten Rede gegen Orestes wendet sich die Führerin, tritt auf die untersten Stufen der Thymele hinauf, und singt den Vorgesang, wonach der Reigen beginnt, im weitesten Kreise und gedehnter Reihe. An dem ersten Paar Stanzen findet sich das Eigene, dafs die lezte Hälfte an Strophe und Antistrophe eine vollkommen gleichlautende Verwünschungs-Formel ist; welches wol andeuten möchte, dafs obwohl jedesmal nur der eine Flügel fort tanzte, doch diese Formel beidemal, als Systema und Analepsis, vom gesammten Chore gesungen wurde. Mit dem dritten Paare werden die Wendungen des Tanzes nur zur Hälfte

57) Nach Hermans Anordnung zu rechnen, machen die Verse 256 — 58, die erste Stanze; 259 — 61, die zweite; 262 — 65, die dritte und 266 — 68, die vierte.

58) Ihr, oder dem attischen Volke. Der lange bestehende Bund zwischen Athen und Argos wird hier absichtlich aus diesem Mythos abgeleitet, wodurch denn das Institut der Areopagiten gleichsam als Gewährsmann auch der ferneren Fortdauer desselben erscheinen soll.

gebracht, und dann mit dem vierten vollendet. Seine grofse Wirkung mochte dieser Hymnos grofsen Theils dem Charakter der Tonsezung und des Tanzes verdanken. Dieser mufste, obgleich schon feierlicher und geordneter als der vorige Eintritt, doch nicht ohne einen Ausdruck von Heftigkeit in den gewaltsamen, grofsen Schritten und Geberdungen gewesen sein; dafs aber hierbei die Tänzer sich sollten jene gierigen Hände gegeben haben, die stets zum Packen frei sein wollten, daran ist auch schon der Stäbe wegen gar nicht zu denken, die sie führten, wie sie denn, im weiteren Kreise frei tanzend, wol bildlicher die Kette darstellten, die ihre Bann-Formel etwa erheischen mochte. Überhaupt aber scheint uns in diesem Hymnos ein allmäliges Nachlassen von der anfänglichen Heftigkeit vernehmlich, grade wie durch dies ganze Stück hin die Wuth der Erinnyen sich immer mehr legt, je näher es zum Abschlufs kommt, wo sie nicht mehr als Erinnyen, sondern als Eumeniden und Semnai theai abgehen; auch fällt derselbe hier, am Anfange des Episodion, recht in den Scheide-Punct zwischen Klytaimnestra's Aufregung und Athene's Besänftigung: und folglich wird sich diese Abstufung auch im Charakter des Gesanges und des Tanzes haben ausweisen müssen, von jenem verstärkten Ausbruche des Gesanges an in dem wiederholten Saze des ersten Strophen-Paares bis zum dritten Reigen-Paare, das nicht mehr in einem Zuge fort gehet [59]).

Dieser Reigen wird gleichsam abgebrochen durch die glänzende Erscheinung der Göttin Athene, die die Chor-Flügel nöthigte, aus ihren Stellen weiter in die Orchestra hinein zu weichen, um jene ins Auge zu fassen. Denn sie kam durch die Luft gefahren, und mufste in der Luft schwebend verbleiben, weil sie eben so wieder abfahren sollte. Von der Seite der Fremde fuhr also ihr mit Rossen bespannter Wagen in gröfster Schnelle von den Aiorai herab bis vor die Mitte der Skene. „Mit muntern Rossen bespannte ich diesen Wagen" sagt sie: folglich mufste sie auch in demselben erschienen sein; ihre Fahrt aber beschreibt sie so schnell, dafs die Luft im Busen ihres Schildes sauste. Da nun diese Erscheinung mitten über dem Dromos erfolgte, so war der Chor, um sie anzuschauen, genöthiget auf den hinteren Halbkreis seines Reigens zurück zu

59) Wie sehr die Gelehrten in Betreff der Eintheilung dieses Gesanges von einander abweichen, ist mir nicht ganz unbekannt geblieben, doch finde ich hier keine Verpflichtung mich darauf einzulassen, da diese Abweichungen meistentheils von keinem Einflufs auf das Spiel im Ganzen bleiben. Nur mufs ich erinnern, dafs ich an keine Monostrophen in diesem Reigen glauben kann, während welcher der Chor hätte müfsig bleiben müssen, was für ihn hier nicht schicklich gewesen wäre; und eben deswegen kann ich auch keine Epodos hinter der zweiten Antistrophe zugeben, wie W. v. Humboldt wollte, weil dann das Folgende stillstehender Gesang sein müfste.

weichen, welches zugleich der angemessenste Gestus bei solchem Anlafs war. In dem Wagen, dessen Gestalt bekannt genug ist, stand sie aufrecht [60]) und verblieb auch in dieser Stellung, worin mitten vor dem Giebel ihres Tempels schwebend sie unstreitig eine der glänzendsten Erscheinungen machen mufste, die dieser Schauplaz bieten konnte. In voller Rüstung mufste sie aber erscheinen. Ein weifser Chiton, in feinen gleichen Falten bis auf den Boden hinabwallend, den unteren Saum mit breiter historiirter Purpur-Verbrämung umzogen, und mit goldener Binde gegürtet; das schuppige Bruststück mit dem Gorgo-Kopfe; das goldene purpurdurchwirkte Peplon auf den Schultern befestigt; unter dem goldenen Helme das blonde Haar den Nacken umfliefsend; hochsohlige goldne Sandalen an den Füfsen; der grofse goldne Schild am linken Arme, in der Rechten der lange Spiefs: so etwa müssen wir uns das tragische Costum der glänzenden Schuzgöttin vorstellen. Ihr hohes und gelassenes Wesen erlaubt nicht viel Gesticulation: meistens nur ein ruhiges Wenden des Hauptes, das durch das prächtige Gefieder des Helmes noch in die Augen fallender wird; selten ein gelindes Deuten mit dem Speere. An Erscheinung einer Instrumental-Begleitung ist nicht zu denken; diese ertönt aus der Höhe, vom Söller des Skenen-Gebäudes herab.

Vom Skamandros kommt sie auf den Ruf des Orestes in das ihr zugefallene Land zurück, doch da sie jezt hier diese fremde Zusammenkunft erblickt, erschrickt sie zwar nicht, doch erstaunt sie. „Wer seid ihr denn? ich frag' euch insgesamt, den Gast, der hier an meinem Bilde sizt, und euch, die nie gesehn bei gottgezeugten Göttinnen, noch den Menschen an Gestalt vergleichbar seid. Doch ist der Mifsgestalt Vorwurf ja weder recht noch billig.“ Hierauf erfolgt ein erklärendes Gespräch zwischen Athene und dem Chore, welches von diesem mit einer dreizeiligen Anrede begonnen wird, dann in Stichomythie übergehet, die neunmal umwechselt. Stanley [61]) überschreibt die ersten drei Zeilen Χορός, die neun einzelen Zeilen aber Εὐμενίς, welches anzeigen würde, dafs jene vom Hegemon, diese aber von anderen einzelen Choreuten recitirt worden. Durch Überspringung je eines Gliedes gienge es freilich wol durch, da unstreitig die lezte Zeile, worin der Göttin die Entscheidung der Streitfrage eingeräumt wird, wieder dem Hegemon gebürt; dennoch vermuthen wir, dafs in dieser Stichomythie der Theil

60) Durch welche Mittel der Schauspieler in dieser Stellung gesichert sein mochte, ist eine Frage, die hoffentlich uns hier nicht aufhalten soll, da es uns genügt, die Möglichkeit derselben überhaupt einzusehen.

61) Edition von 1746.

des Chores nur unter dem Hegemon und den Koryphaien gewechselt habe, nehmlich so: nach den drei Zeilen des Hegemon, spricht der Koryphaie des rechten Flügels, dann der andere, zum dritten der Hegemon, dann der zweite Koryphaie, fünftens der erste, sechstens wieder der Hegemon, siebentens der erste, achtens der zweite Koryphaie, und zulezt der Hegemon. Unsre Gründe leuchten wol von selbst ein.

In Folge dieser Übertragung wendet die Göttin Athene sich nun an den Flehenden, der immer unverwandt auf seinem Size bleibt. Er giebt sein Geschlecht an, die That und wer sie ihn geheiſsen, und bittet daſs die Göttin richte. Aber auch ihr ziemt es nicht, so stracks über Rache fordernden Mord zu entscheiden; sie verspricht daher, ein Gericht von Geschwornen zu berufen, welches auf alle künftige Zeiten fort bestehen soll; ihn aber, der arglos und flehend zu ihrem Hause kam, will sie, wird er schuldlos befunden, in ihre Stadt aufnehmen, und jene Unseligen mögen sich dann fortbegeben. Inzwischen sollen sie beiderseits sich vorbereiten auf Zeugnisse, Beweise und Eid: bald kehrt sie zurück mit einer Auswahl ihrer besten Bürger, nach Recht und Pflicht den Zwist zu schlichten. Und hiermit erhebt sie sich wieder und fährt über die Eisodos der Heimath ab.

Der Chor ist inzwischen wieder in seine rechte Stellung vorgerückt, und erhebt nun einen stehenden Wechsel-Gesang von vier Paar Stanzen, während dessen Orestes immer fort seinen Plaz behaupten muſste, der Hegemon aber wieder mitten zwischen den Koryphaien stand. Den vollendeten Sieg der neuen Ordnung weissagt sich der Chor, sollte er hier den Kürzeren ziehen, den Menschen aber unsägliches Unheil, wenn die Furcht der Erinnys ihnen erst wird benommen sein. Doch eben dies benuzt der Dichter zu seiner nächsten Absicht, und wendet das Lied dahin, daſs es vor der Verachtung der Geseze warnet und erinnert, wie Gesezlosigkeit und Despotie gleich verderblich sind. Den Altar der Gerechtigkeit sollst du ehren und nicht, blind eignem Vortheile nachjagend, ihn mit frechem Fuſse umstoſsen: denn unausbleiblich folgt die Strafe. Übrigens bietet die Form dieses Gesanges keine Spur, die auf was Besonderes im Spiele schlieſsen lieſse: es ist lediglich einer von jenen Ruhepuncten in der Handlung, wobei doch der Schauplaz nicht leer wird.

Es erfolgt jezo der Auftritt der Gerichts-Versammlung. Die dazu bestellten Richter traten von der Seite der Heimath in den Dromos ein und giengen geraden Weges auf das Logeion. Sie folgten paarweis hinter einander: ein Herold mit der Salpinx führte den Zug, auch muſste ein Knecht mit dem Echinos oder Gefäſs für die Loose vor ihnen hergehen. Männer von geseztem Alter und Greise, muſsten sie im langen

Chiton

Chiton und der Palla gekleidet sein, doch vermuthen wir, dafs jener nicht von der bestimmteren tragischen Faltung war, die wir unter dem Namen Orthostadios verstehen, da dies nicht Heroën sind; auch darf man eben deswegen zweifeln, ob sie mit dem Kothurn beschuhet waren. Jene verstärkten Sohlen durfte ihre Beschuhung einmal neben dem Gott und dem Heros nicht haben: sie sind Bürger und mufsten die kleineren Gestalten auf der Bühne bleiben; und da sie auch zu keiner körperlichen Thätigkeit, nur zum Stillsizen herkamen, so möchte wol eher die heimische Embas (was der Lateiner Soccus nannte) ihre Beschuhung gewesen sein. Sonst mufsten sie noch weifse Richterstäbe führen. Sizen aber sollten sie zur gerichtlichen Verhandlung; dazu nun bot die Skene keine andere Anstalt als die Stufen des Tempels selbst an, welcher Siz auch der religiosen Einfalt, die diese Tragödie behauptet, vollkommen entspricht. Allein zu gleicher Zeit war auch die Göttin Athene erschienen, und es frägt sich nun, woher sie gekommen? Dafs sie mit den Areopagiten aus der Stadt gekommen, also persönlich herum gegangen wäre, sie zusammen zu rufen, wäre eine Voraussezung, die ihr für diese Bühne wol zu sehr ein Ansehn menschlicher Bedürftigkeit gegeben hätte. Mit derselben Schnelle, mit welcher sie auf des Orestes Ruf hier angekommen und wieder abgefahren war, konnte sie ja über die Stadt hin ziehen, ihren Willen verkündend, und ohne Aufhalt in ihr Haus einkehren, welches die Skene war, und wo sie, wie sich ergeben wird, noch einen göttlichen Gast vorfand. Wir dürfen mithin wol dreist annehmen, dafs sie zu gleicher Zeit als die Areopagiten erschienen, grade aus ihrem Tempel mitten auf das Logeion hervor getreten, wo sie, doch mehr nach der Seite ihres Altares hin, an welchem Orestes safs, stehen blieb: als Herrin dieses Hauses hatte sie ein Gefolge dienender Priesterinnen. Die Flügel der Thüre wurden ganz aufgeschlagen, von den beiden Priesterinnen, die in derselben stehen blieben, beide vielleicht auch begleitende Instrumente zu spielen hatten (wer mag entscheiden, ob in den lezten Gesängen Athene's Stanzen nicht durch Saitenspiel begleitet worden im Gegensaz zu den mit Flöten begleiteten Gesängen der Eumeniden?); Athene allein trat hervor auf das Logeion, und wie nachher die Areopagiten auf dasselbe gelangt waren, wendeten sie sich rechts und zogen sich hinein an den Tempel, im Vorbeigehn die Göttin verehrend. Da unsres Erachtens die Salpinx noch nicht ertönen durfte, so war es schicklicher, dafs die Flöte der Göttin ihren Zug leitete. Die Richter sezten sich der Reihe nach auf der zweiten Stufe des Tempels, deren Länge mithin ihre Zahl bedingte, oder umgekehrt; zu ihrer Linken, wo die Jüngeren sizen stehet der Diener mit dem Echinos, weiter vor aber, gegen das Paraskenion der heimathlichen Seite, war der Herold stehen geblieben. In-

zwischen hat der Chor der Erinnyen sich näher um die Thymele zusammen gedrängt, und der Hegemon hat die obere Stufe derselben betreten, so dafs er den Altar-Stein zur Rechten behielt, dabei aber auf der Seite nach dem Logeion hin stand.

Auf der Göttin Geheifs, der versammelten Menge [62]) Aufmerksamkeit und Stille zu gebieten, trat der Herold bis an den Rand des Logeion hervor, that da, allmälig sich von der Linken zur Rechten wendend, drei Stöfse aus der Salpinx (die nach Athene's eigener Aussage die tyrrhenische war), und rufet mit starker Stimme das Gebot aus, das, weil es der Dichter nicht nieder geschrieben, gewifs ganz in der gewöhnlichen Formel gefafst war [63]). Sogleich ist auch Apollon da: von wo kam er her? Sicher nicht von der Eisodos der Fremde: dieser Gang wäre in dem gegenwärtigen Falle zu zögernd gewesen; aus der Luft herab zu fahren aber mufste, als wunderbar, zu viel Aufsehen erregen, wovon doch keine Spur vorhanden ist. Er konnte mithin nur als Athene's Gast aus der Gast-Thüre der Skene hervor treten, die zunächst hinter dem Altare war, an welchem sein Client safs; neben diesem stand er nun plözlich da, dafs kaum bemerklich geworden, wie er hin gekommen. Einen eigenen Flötenbläser brauchte er nicht. Alsbald ruft der Hegemon: Herrscher Apollon, was du vor hast, davon stehe ab; dich geht der Handel nicht an: worauf er erwiedert, er stehe hier als Zeuge für den Beklagten, seines Hauses Genossen, dessen Vertheidigung er übernehmen werde, weil die Klage eigentlich ihn selbst treffe. „Du aber leite nun die Sache ein" spricht er zu der Schwester, die es auch damit thut, dafs sie die Erinnyen auffordert, ihre Klage vorzutragen; und nun gehet die gerichtliche Verhandlung an.

Obgleich ihrer Viele sind, wollen sie doch sich kurz fassen, versichert der Hegemon, indem er selbst den Altar-Stein der Thymele bestieg [64]), die Koryphaien aber

62) Die abermals die Zuschauer vertreten mufsten und also hier, als Volk von Athen, ganz in ihrer eigenen Rolle blieben.

63) Diese gewöhnliche Formel aber war doch sicher rhythmisch gestellt, da sie ja melodisch vorgetragen wurde. Wahrscheinlich waren es Hexameter.

64) Die alte Sitte forderte, dafs sich der Kläger auf einen Stein stellte, der Lithos hybreos, auch Lithos argos oder der rohe Stein genannt worden sein soll. Dies mufste die Tragödie beibehalten, und konnte es ohne Anstand, da hier die Thymele ohnehin der Erinnyen Eigentum war, und auch schon in der Komödie zu ähnlichem Zwecke gebraucht wurde. Den Lithos argos nennt Clemens von Alexandria auch Βωμός, welches Wort wohl einen Untersaz, einen Auftritt, gewöhnlicher aber einen Opfer-Altar bezeichnet: warum nun sollte im Schauplaze nicht auch der Altar einmal ein Lithos argos werden, so gut wie in der Komödie?

sich unter ihm auf die Stufen stellten. Von hier aus ergiengen nun zehn kurze Fragen, die Orestes sogleich eben so kurz beantwortete: es ist eine Stichomythie. Diese Fragen sind in Stanley's angezogener Ausgabe wiederum Ευμενίς überschrieben, auch stehet wol sonst nichts entgegen, dafs sie nicht zwischen den drei Führern hätten umwechseln können, wodurch leicht auch das Diverbium an Lebhaftigkeit gewonnen haben möchte, indem sich drei Stimmen anklagend erhöben gegen die Eine, die sich vertheidigt; doch giebt der Wortinhalt selbst keine Andeutungen, woran man den Wechsel erspüren könnte. Auf jeden Fall mufste die lezte Frage so gut wie die erste dem Hegemon gehören. Auf jene antwortet Orestes nicht mehr, sondern fordert den Gott auf, für ihn zu zeugen, und dieser übernimt sogleich die weitere Führung des Streites.

Orestes durfte noch keineswegs seinen Siz verlassen; Apollon aber, als sein Fürsprecher, bestieg nun jene kleine Thyoris, die am Altare stand [65]. Obgleich die Verhandlung überhaupt nicht viel Gesticulation zulässet, so ist doch für sich schon begreiflich, dafs auch die geringste Geberde der redenden Erinnys immer lebhafter bleiben mufste, als des heiteren Apollon, dem, wie der Athene, eine leise Wendung des Hauptes bei der anmuthigsten Stellung meistentheils hinreichend war; hierzu kam noch, dafs auch der übrige stumme Chor nicht ohne Bewegungen blieb. Des Gottes Reden sind länger; des Chores Einreden nur kurz, und können keinem Andern als dem Hegemon zufallen. Bei der lezten Zeile der zweiten Einrede:

Ὑμᾶς δ᾽ ἀκούειν ταῦτ᾽ ἐγὼ μαρτύρομαι·

mufste er in rascherer Geberde mit dem Rhabdos von der Linken zur Rechten um sich

Im Oidipus in Kolonos mufs die Thymele ebenfalls einen rohen Stein vorstellen: da wo der Chor den blinden Heros nöthiget, vom Heiligtume, auf dessen Schwelle (d. h. auf dem Rande des Logeion) er sich nieder gesezt hatte, zu weichen und sich hin an jenen rohen Stein zu verfügen, welchen darzustellen aufser der Thymele nichts weiter vorhanden war. Hier also safs der Mitleid würdige Greis (als Schuzflehender zwar, denen es allgemein Sitte war, sich auf den Altar oder heiligen Herd zu sezen) recht unter den Augen der Zuschauer; wodurch das Stück ungemein an Klarheit gewinnt, da nun die ganze Handlung in der Orchestra verweilt, und das Heiligtum der Unnahbaren so lange wirklich unberührt bleibt, bis der Erlöste sich auf immer hinein rettet.

65) Wenn, wie schon früher angemerkt worden, von diesem Opfertische erzählt wird, dafs in der Tragödie oft ein Prophet, oder wer sonst dem Chore was Besonderes vorzutragen hatte, ihn bestieg; so leuchtet ein, dafs der Gott der Propheten selbst, da wo er als Sachwalter der Menschheit gegen diesen Chor sprechen soll, nicht ermangelt haben kann, auch diesen Plaz zu besteigen. Diese Nebenbestimmung aber bedingte nun auch die Höhe der Thyoris.

deuten, zugleich auf seinen Chor und auch auf die Richter zeigend; so wie gegentheils mit den Worten

Ἀλλ' ὡς ἀκούσῃ Παλλάς, οἵ τ' ἐφήμενοι
ψήφῳ διαιρεῖν τοῦδε πράγματος πέρι.

Apollon sich links gegen Athene und die Richter gewendet hatte. Nachdem zulezt Apollon der Göttin versichert hat, daſs er Stadt und Volk groſs zu machen ihr nach Kräften beistehen wolle, und den Orestes eben deswegen zu ihrem Heiligtume gesendet habe, damit er und seine Nachkommen ihr auf ewig treu zugethan bleiben, so gebietet sie den Richtern, nachdem nun die Sache sattsam besprochen ist, die entscheidenden Steine nach eigenem Gewissen ein zu werfen. Auch der Chor versichert, Alles gesagt zu haben, und zwar in zwei Zeilen:

Ἡμῖν μὲν ἤδη πᾶν τετόξευται βέλος.
Μένω δ' ἀκοῦσαι πῶς ἀγὼν κριθήσεται.

wovon jede eine vollendete Phrasis bildet, die daher wol von den beiden Koryphaien recitirt worden sein möchten, während der Hegemon wieder von dem Steine hinab trat. Die Göttin fragt nun: „Wie also? werd' ich eures Grolles ledig sein?“ der Hegemon aber antwortet: „Was ihr vernommen, habt ihr nun vernommen; doch im Herzen habt ihr, Gastfreunde, des Eides Scheu.“ Wie Apollon und der Hegemon nach der Verhandlung von ihren Erhöhungen hinab getreten waren, so verfügten sich jezt die Koryphaien wieder zu ihren Flügeln; der Hegemon muſste aber noch oben an dem Altare stehen bleiben.

So harrte der Chor des Ausschlages in gespannter Erwartung, obschon um Vieles minder heftig geworden, als er anfänglich war. Athene aber tritt weiter vor und, an den Kreis der Zuschauer als ihr eigen Volk sich wendend, verkündet sie nun die Stiftung auf alle künftigen Zeiten dieses Gerichts der Areopagiten in einer sehr groſsartigen Rede, die auf dorische Tonsezung Anspruch macht, wie diese Rolle durchhin wenigstens dorisirende Harmonieen zu bedingen scheint. Wie wahrscheinlich alle Gesezes-Verkündungen, so hebt diese Rede an mit den Worten: Das Gesez vernehmet, attisch Volk! und schlieſset mit diesen: Die Rede ist zu Ende. Uns ist nicht unwahrscheinlich, daſs auch diese Rede von der Bühne durch des Herolds Salpinx angemeldet wurde, da dann, indem sie vortrat, die Göttin dem Herold gewinkt haben müſste, daſs zugleich auch er vorträte. Vor jenem Schlusse ermahnt sie nochmals die Richter, des Eides eingedenk nach Recht den Stein einzulegen, der die Streitfrage entscheiden soll; es trat also jezt der Gerichts-Diener mit dem Gefäſse vor, und von ihrer rechten Seite anfan-

gend, gieng er die Reihe der Richter hinab. Inzwischen ruft der Hegemon, gleichsam die Richter zu bestechen, ihnen zu, sie werde sorgen, daſs diese Verhandlung dem Lande keine Schmach bringe, welchem Apollon sogleich die Ermahnung entgegen sezt, seine und des Vaters Zeus Aussprüche zu achten; und hierauf wechseln Vorwürfe zwischen Apollon und dem Chore, wovon unsere Vermuthung dahin gehet, daſs der Theil des Chores zwischen den Koryphaien umgewechselt haben möchte, bis auf den lezten dreizeiligen Saz, der dem Hegemon zufällt: die übrigen Säze sind Distichen. Es sind aber in diesem Diverbium, wenn man die beiden Anreden an die Richter mit einrechnet, überhaupt der Säze elf; und vielleicht dürfte man von denselben auf die Zahl der Richter schliesſsen. Ungleicher Zahl muſsten diese sein; denn am Schlusse wirft noch Athene selbst zu Gunsten des Beklagten einen Stein ein, der die Zahl grade machen soll, wie die Göttin versichert. Wäre nun auf jeden Saz ein Stein gefallen, und der Redende hätte jedesmal Einfluſs auf dessen Farbe gehabt, welches bei so gewaltigen Wesen eben nicht wunderlich gewesen wäre; so wären nach den sechs Einsprüchen der Erinnyen sechs schwarze Steine im Gefäſse gewesen, Athene aber hätte durch den ihrigen erst die Farben gleich gemacht und dadurch die Zahl Zwölf hergestellt, die von den Pythagoreern als eine höchst vollkommene gepriesen wurde [66]).

Sobald der Gerichts-Diener mit der Reihe der Richter zu Ende war, wendete er sich, um den Echinos zur Göttin hin zu tragen, die, wie schon erinnert worden, vorn auf dem Logeion, doch ein wenig mehr nach der Seite ihres Altares hin stand und jezt, um ihren Stein einzulegen, sich ihm um ein Geringes entgegen wendet. Zu Gunsten des Beklagten wirft sie den Stein ein, weil, ihrer eigenen Erklärung nach, sie ohne Mutter erzeugt, dem männlichen Geschlechte gewogener ist; und demnach kündigt sie an, daſs wenn die Loose gleich fallen, Orestes frei gesprochen sein soll. Aber dieser ihrer Erklärung wegen muſsten nun auch die Zuschauer erkennen, daſs es ein weiſser Stein war, den sie einwarf. Dadurch wurde klar, auf welcher Seite die Mehrzahl der Richter gewesen, auch hatte die Göttin für ihre Person keine Rücksichten zu nehmen. Während sie recitirte, hielt sie also den Stein zwischen den Fingern in

66) War demnach der Tempel ein dorisches Hexastylon, so saſs unter jeglicher Metope ein Richter; und will man diese stumme Schaar der Richter als einen untergeordneten Chor betrachten, dessen Hegemon dann Athene wäre, so stände er gegen den Haupt-Chor grade in dem Verhältniſs der beiden Zahlen, die bei tragischen Chören üblich waren: 12, 15. Daſs später Apollon befiehlt, die Steine zu fünfen zu reihen, verschlüge hiergegen wol nichts, da auf solche Weise nie eine gültige Zahl heraus gekommen wäre. Dennoch giebt dieses keine Induktion, auf welche wir grade ein entscheidendes Gewicht legen dürften.

die Höhe, und sodann, legte sie ihn nicht ein, sondern liefs ihn fallen. Hierauf befiehlt sie denjenigen Richtern, denen dies zukam, die Steine auszuschütten und zu sondern. Der Diener gehet mit dem Gefäfse an den Altar; jene Richter (etwa drei, und wahrscheinlich aus der Mitte der Reihe) erheben sich und gehen eben dahin, die Steine auszuschütten und nach den Farben in zwei Reihen zu sondern. Inzwischen ruft Orestes seinen Schuzgott, die Chor-Führerin aber ihre Mutter, die Nacht an: also das Licht gegen die Finsternifs gestellt. Diese, noch oben auf den Stufen der Thymele stehend, rückt dicht an die Ara, und auch die Flügel drängen sich beiderseits näher zusammen und weichen weiter von der Bühne zurück, um genauer auf zu schauen; Apollon aber, der immer noch vor dem Bilde der Pallas stehet, richtet den Blick auf den Altar, und warnet die Richter, gewissenhaft die Steine zu sondern. Endlich blicket auch Athene selbst auf den Altar hin, ohne jedoch ihren Plaz zu verlassen, und indem sie den Speer ein wenig neiget, ruft sie aus: „Der Mann ist frei gesagt von der Blutschuld: denn es sind die Loose gleich gefallen."

Jezt endlich verläfst Orestes seinen Siz am Fufsgestelle des Bildnisses und fällt zur Erde, die Göttin anbetend, die ihn wieder hergestellt hat. Jezt sollen die Hellenen preisen, dafs der Mann von Argos wieder in des Vaters Erbe eingesezt ist durch den Willen Athene's, und Apollons, „und des allvermögenden dritten Erhalters" d. i. Zeus, der des Vaters Schicksal beachtend, ihn geschüzt gegen jene der Mutter Sachwalterinnen. Nun aber will er, mit diesem Lande und dessen Krieger-Volke im Bunde auf alle künftige Zeiten, heim kehren, u. s. w. Bei diesen Worten erhebt er sich wieder; der Chor aber stimmt wehklagend ein vollständiges Systema an, welches derselbe nach der jambischen Gegenrede der Göttin eben so wiederholt [67]. Nach der zweiten Gegenrede Athene's kommt noch ein solches Systema, wovon auch nach der dritten die Analepsis folgt. Hierbei mufsten die Erinnyen wieder bewegtere Geberdungen annehmen; auch ist uns nicht unwahrscheinlich, dafs das zweite Systema doch nur von den drei Führerinnen, also bei lebhafterer Gesticulation, und erst die Analepsis vollstimmig vorgetragen worden. Die Gekränkten sucht Athene zu besänftigen, dafs sie dem von ihr geliebten Lande nicht Unheil bringen; mit jedem Worte eindringlicher werdend, sucht sie ihnen die Vergeblichkeit des Zürnens deutlich zu machen, und durch Verheifsungen sie zu versöhnen, das Gefühl der erlittenen Übermacht beschwichtigend durch

67) Also Systema und Analepsis, nicht Strophe und Antistrophe.

Achtungs-Bezeugung für das höhere Altertum, dessen jene Kinder der Nacht sich rühmen. Ich habe Nachsicht mit deinem Zorne, spricht sie, weil du die Ältere bist: und wiederum, Ich will nicht ermüden, dir Gutes zu verheifsen, auf dafs du nicht klagen dürfest, durch mein, der Jüngeren, Verschulden schweifest du uralte Göttin umher, ungeehrt von den Städte bewohnenden Sterblichen, ausgestofsen von diesem Boden. Sie, die sonst nur wild in der Finsternifs auf blutigen Raub herum jagten, will sie bekehren, dafs sie Heil bringende Bewohnerinnen und Beschüzerinnen der Stadt werden. Und es gelingt ihr: sie lassen sich endlich besänftigen. Wie Athene bisher nur jambisch recitirte, gehet nun das Gespräch in eine Stichomythie über. Der Hegemon frägt, von welcher Art der versprochene Wohnsiz sein solle? „Von aller Plage ledig“ erwiedert Athene, „nim ihn du nur an.“ Jener: Ich nehm' ihn an, doch welche Ehre bleibet mir? Athene antwortet: Dafs ohne dich kein Haus gedeihen wird. Die Frage ist wieder: Wie wirst du machen, dafs mir so viel werde? die Antwort: Ich werde deinem Verehrer Glück verleihen. Nun fordert der Hegemon Versicherung der Zusage, Athene aber erklärt, was sie verheifse, das stehe fest. Nun ist der Chor besänftiget, und der Hegemon frägt, welche Segnungen des Chores Hymnos enthalten solle. Athene will, dafs er alles, was zum Wohlergehn gehört, über die Stadt herab rufe, den Ungerechten aber soll er zürnen. Das sei dein Amt, spricht sie; was aber die glorreichen Kämpfe betrifft, so will sie selbst Sorge tragen, dafs ihre Stadt siegreich gepriesen werde unter den Sterblichen, und jezt beginnt der Segens-Hymnos.

Die Chor-Flügel haben sich wieder in ihre gegenseitige Reihen aufgestellt; Athene tritt ganz hervor, auch Apollon nähert sich ihr, doch um ein Geringes zurück bleibend, und zwischen ihnen, aber noch mehr zurück, wird Orestes gesehen. Es dürfte wol angenommen werden, dafs dieser gleich, als er den Altar verliefs, das Schwert abgelegt habe und also hier mit dem blofsen Ölzweig in der Hand stehet. Schon damals, als Athene die Entscheidung ausgesprochen hatte, waren die Richter von ihrem Size aufgestanden, und standen nun wahrscheinlichst hinter dem Altare. So möchten sich die Skeniker geordnet haben, als der Gesang begann. Eigentlich aber sind es Kommoi, woraus derselbe bestehet: denn nach jeglicher Stanze des Chores singet auch Athene eine in anapästischem Rhythmos. Wie wir aber schon früher geäufsert haben, dafs uns Athene's ganze Rolle in Betreff der Tonsezung dorisch oder doch dorisirend erschien, so gilt dies uns entschiedener noch von diesem gesungenen Theile derselben, ja wir erwehren uns nicht der Vorstellung, dafs diese ihre Gesänge auch durch die Kithara begleitet worden seien, im Gegensaz zu den lydischen des Chores, die aufser Zweifel mit

Flöten begleitet wurden [68]). So wären mithin hier auch in der Musik die entgegengesezten Harmonieen in Bund getreten. Zugleich aber erwarten wir in diesem Gesange jenen regelmäfsigen Chorreigen, der das Episodion schliessen sollte, wie es der Hymnos desmios eröffnet hatte. Bei den Segnungen des gesammten Volkes, wofür die Schüzerin Athene in ihrer zweiten Stanze:

Ἦ ταδ' ἀκούετε, πόλεως φρούριον,
κ. τ. λ.

die Zuschauer im Theatron anruft, war es ohnehin schicklich, dafs die Sängerinnen wechselsweise ihnen Allen im Kreise herum das Gesicht zuwandten. Wir vermuthen demnach in diesem Gesange folgende Anordnung. Der Stanzen für den Chor sind drei Paar, von verschiedener rhythmischer Anordnung: davon hätte nach uns das mittlere Paar den eigentlichen Chorreigen gebildet, das lezte stünde statt der Epodos, und das erste Paar fiele dem Hegemon zu. Also nachdem er den Willen Athene's vernommen, sänge er seine erste Stanze, sich langsam rechts umwendend, so dafs er mit dem Blicke den ganzen Kreis des Theatron durchlaufend, bei dem Schlusse der Stanze wieder die Richtung gegen das Logeion bekäme: dafs er noch oben auf dem Stufen-Saz der Thymele an jenem Eck des Altar-Steines stehe, welches der Fremde entgegen gerichtet ist, wird uns noch erinnerlich sein. Dann sänge Athene, den Blick gleichfalls auf das Theatron richtend: denn bis zu dem, was wir Epodos nennen, ist ihr Gesang immer an das Volk gestellt. Mit der zweiten Stanze des Hegemon gienge es eben so, und Athene richtet sich noch bestimmter, an die Vorsteher ihres Volkes. Dann fiele die Strophe des Chor-Reigen ein: der Hegemon wendete sich links gegen den rechten Flügel, den Rhythmos und die Intonation angebend, und richtete sich dann gegen die Zuschauer, während jener Flügel seinen Tanz-Kreis vollzöge. Wenn Athene wieder ihre Anapästen von dem Logeion gesungen, wendete der Hegemon sich dem linken Flügel zu, der auf dessen Intonation die Antistrophe sänge und tanzte, und am Schlusse hätte der Hegemon wieder das Gesicht gegen die Skene gerichtet. Nach den skenischen Anapästen erfolgte nun die Epodos, nach deren ersten Hälfte wieder Athene einfällt, worauf dann ihr Schlufs gesungen wird.

Nur

68) Eben so vermuthen wir bei Apollon's Reden die Begleitung eines Saiten-Instrumentes, wenigstens in dem Auftritte vor dem Tempel Athene's, wo wol in seinen längeren Reden derselbe Gegensaz Statt gehabt haben möchte. Aus diesem Grunde haben wir auch zwei Begleiterinnen der Göttin Athene voraus angenommen, eine Flötenbläserin, und die andere die Kithara schlagend.

Nur so finden wir die hier eintretenden Forderungen erfüllt; aufserdem wäre nicht abzusehen, was mit diesen langen Gesängen ohne äufsere orchestische Bewegung anzufangen: denn wir dürfen doch wol nicht mehr erwarten, dafs man uns noch mit der Grille von Bewegungen des Chores in der Orchestra in Ordnungen nach dem Gliede und nach der Rotte aufser dem Ein - und Auszuge entgegen kommen wird. Dieser Tanz-Reigen aber mufste im engeren Kreise gehen und feierlich und langsam sein. Die anfängliche gewaltige Heftigkeit dieses Chores hatte allmälig abgenommen, bis zum völligen Aufhören gleich einem Erlöschen während der vorher angegebenen beiden Systemen mit ihren Wiederholungen; jezt, wo er aus der Rache schnaubenden Erinnys zur segnenden Eumenis geworden, mufste er die stillere, geordnetere Lebendigkeit eines religiosen Fest-Reigen gewonnen haben. Hierdurch wurden diese Eumeniden schon viel weniger entsezlich, als sie als Erinnyen waren: das ungebundene Haar flog ihnen nicht mehr so drohend nach, und auch die Nebris verdeckte meist den schrecklichen Schlangen-Gürtel. Mit der ersten Hälfte der Epodos trat der Hegemon von den Stufen der Thymele gegen das Logeion herab, und am Schlusse zogen die Flügel sich gegen ihn an und wandten das Gesicht der Bühne zu.

Das folgende ist Epodos. Dafs Athene in ihren lezten Anapästen spricht: Auch ihr gehabt euch wohl, ich gehe euch voran, die Wohnung anzuweisen: daraus darf nicht gefolgert werden, sie sei wirklich vom Logeion herabgekommen, um in Person den Zug anzuführen. Das werden Andere thun; sie aber hat mehr Wege, dorthin zu gelangen. Die Jamben, die sie nach der Epodos noch zu recitiren hat, halten sie auf dem Logeion fest; auch würde unten in der Orchestra der Glanz ihrer Majestät hinter den vielen Eumeniden verdunkelt worden sein, der vielmehr bis zu Ende des Stückes vorwalten soll wie ein Stern über jene finstre Nacht. Mit leuchtenden Fackeln, spricht sie, schicke ich zu jenen düsteren unterirdischen Orten Dienerinnen, die meines Bildes warten: und es soll ausziehen eine schimmernde Schaar von Jungfrauen, Frauen und Müttern, der Glanz des Theseïschen Landes, angethan mit Purpur-Gewanden [69]). Mit den Worten:

Τιμᾶτε, καὶ τὸ φέγγος ὁρμάσθω πυρός.

69) Nicht hier von der Orchestra aus, wie sich wol von selbst verstehet. Es ist dies nur die Stiftung der jährlichen Procession zu den Ehrwürdigen, die wol eigentlich blofs aus Frauen bestanden haben mag, obschon sonst noch der Hieropoïen oder Opfer-Priester allein zehn dabei waren, die aus den ersten Magistraturen gewählt wurden, und unter welchen einst auch Demosthenes sich befand. Wenn übrigens

ruft die Göttin nach den Priesterinnen, die den Chor mit Fackeln begleiten sollen, und dabei wendet sie sich ein wenig rückwärts gegen jene Seitenthüre, die sonst der Gesinde-Wohnung gehört, hier den Priesterinnen zugefallen ist. Alsbald erschienen aus dieser Thüre die Propompoi mit Fackeln versehen und bekränzt [70]), und zogen paarweis vor der Göttin vorbei und die Stiege hinab in die Orchestra, wo sie am Fuſse der Stiege sich aufstellten. Jezt ordnete sich der Chor in der langen Ordnung, so daſs sie mit ihren Flöten sechs Rotten hinter einander bildeten, und zog zwischen die sich öffnenden beiden Reihen jener Fackel-Trägerinnen ein, die auch sogleich den Zug singend begannen. Es ist aber ihr Gesang ein Prosodion von vier Stanzen, welches uns auch die Zahl der singenden Priesterinnen auf vier Paare zu beschränken scheint, und da unsrem Gefühle nach die Flöten des Chores von nun an schweigen muſsten, so muſsten jene wol ihre eigenen Flöten anderer Art haben, und zwar symphonirende, während wahrscheinlich jene des Chores selbst in diesem Stücke antiphonirend gewesen waren. Also gieng voran eine Flöte, dann zwei Fackel-Trägerinnen, die übrigen sechs zu beiden Seiten des Chores, und dann schloſs noch eine Flöte. Wenn nun noch angenommen werden muſs, daſs der Gesang im Fortziehen abnahm, so finden wir für denselben diese Form: die erste Stanze sangen alle acht Stimmen zusammen; bei der zweiten schwieg das vorderste Paar, bei der dritten das zweite, und für die vierte blieb das lezte Paar allein übrig. Auch vermuthen wir, daſs, da der Chor selbst verstummt war, dessen Flötenbläser die lezte Rotte bildeten. Der Zug gehet, wie sich versteht, nach der Seite der Heimath hinaus, und der Gesang muſs aushalten, bis er die Eisodos erreicht hat: wozu die Pausen zwischen den Stanzen mit helfen.

Bei der ersten Erscheinung dieses furchtbaren, göttlichen Chores brach er aus der Skene selbst hervor; das zweitemal stürzte er von der Seite der Fremde herein, und am Schlusse zog er zur Seite der Heimath ab. Er hat also alle Wege des Schau-

Philon erzählt, die heiligen Opfer-Kuchen zu diesem Feste seien von den angesehensten Jünglingen der Stadt gebacken worden, die sich diesen Dienst zur Ehre rechneten; so mochte dies zwar seinen Bezug auf den Orestes haben, daraus folgt aber nicht nothwendig, daſs sie auch mit in dem Zuge erschienen seien. In dieser Tragödie wäre ohnehin die Erwähnung bloss der Weiber schon hinlänglich durch den Anstand der Milde motivirt, da die Eumeniden in diesem Augenblicke gegen das männliche Geschlecht verloren hatten, und der Groll darüber nur eben beschwichtiget worden war.

70) Ihr Costum zu beschreiben dürfte überflüssig sein, da der weiſse Chiton sich von selbst verstehet. Doch glauben wir ihnen ein doppeltes Epiblema loshängend, und Sandalen zuschreiben zu müssen.

plazes betreten: als Erinnys, von allen Seiten her zu fürchten, doch immer fremd bleibend; als ehrwürdige Eumenis, ein Gast dieser Stadt geworden. Die Schuzgöttin derselben schauet dem Zuge nach, so lange das Prosodion ertönet; dann wendet sie sich und gehet langsamen Schrittes in ihren Tempel zurück. Denn ihres Anblickes soll das athenische Volk sich am längsten erfreuen. Apollon begleitet sie. Zur Gast-Thüre gehen inzwischen die Areopagiten mit ihrem Keryx ein, und hinter ihnen Orestes. Denn noch hat dieser im Heiligtume die Ceremonien der Reinigung zu bestehen, bevor er unter das Volk treten darf und zum Bürger aufgenommen werden kann. Dann gehet die Aulaia in die Höhe, um bald wieder zu dem heiteren Spiele des Proteus zu sinken, welches Stück aber wir nicht mehr besizen: und wer weifs nur, ob von dem einzigen Kyklops des Euripides wir überhaupt einen Schlufs zurück auf die satyrischen Dramen eines Äschylos wagen dürfen?

VIII.

ARISTOPHANES.

Indem im Fache der Tragödie eine ziemliche Reihe von Stücken von drei verschiedenen, und zwar den gröſsten Dichtern Athens, sich unsrer Forschung darbot, durften wir in gewissem Maſse hoffen, auch der Idee ihrer Darstellungs-Weise auf die Spur zu kommen und das zu unterscheiden, was hierin allgemein gültig war, was den Umständen überlassen blieb: auch mochten wir wol erkennen, wo das Urbild am reinsten hervor trat, und danach die Mittel und das System jener Darstellungen im Allgemeinen auch nur an einem einzelen Werke zu erläutern unternehmen. In etwas andrer Lage befinden wir uns dem Anscheine nach in Bezug auf die alte attische Komödie, von der nur Werke eines einzigen Dichters übrig geblieben, aus welchen am ersten dies uns einleuchtet, daſs hier die Idee überhaupt wol allzu ungebunden und wandelbar war, um sicher aufgefaſst und festgehalten zu werden. Wenn wir auch bei diesem Dichter, den seine Nation selbst als den gröſsten seiner Classe anerkannte, eben in jener Wandelbarkeit der Anordnung die groſse Gewandtheit seines Geistes als persönlichen Vorzug eingestehen und bewundern müssen, der bei seinen Mitbewerbern schwerlich in dem nehmlichen Grade vorausgesezt werden darf; so würden doch grade hiernach ihre Werke, falls wir sie noch besäſsen, nur eine negative Einförmigkeit an den Tag bringen können, wie sie ihnen schon Aristophanes selbst vorwirft. Denn, stand dieser auf der höchsten Stufe, wie wir ohne weiteres anerkennen müssen, so lag grade in der Idee selbst jene Wandelbarkeit, ohne welche sie auch nicht einmal so lange hätte blühen können, wie sie doch gethan hat.

Doch auch das Wandelbarste mufs, um ein Kunstwerk zu sein, etwas Festbestehendes an sich haben, je nach dem, wovon es ausgehet, oder woran es sich anknüpfet. Ist also gleich unser Begriff von dieser alten Komödie auf die Werke des genannten Dichters allein eingeschränkt, die dazu noch von solcher Art sind, dafs man gern auf den Gedanken gerathen könnte, für jedes einzele eine eigene Weise der Aufführung voraussezen zu müssen; so offenbart sich doch neben der Unmöglichkeit, jegliche Besonderheit aufzuklären, die wir schon für alle Werke solcher Art eingeräumt haben, in diesen immer noch einiges Allgemeine, das eines Theils dadurch bedingt ist, dafs die Komödie auf demselben Plaze spielte, auch meistentheils mit den selbigen Mitteln, die ihr die Tragödie vorbereitet hatte, andern Theils aus ihren Anlässen und allgemeinem Streben entspringt, zum Theil freilich auch aus der fest verfolgten Absicht, die unser Dichter ins Besondre ihr unterlegte.

Einmal war diese Komödie, so gut wie die Tragödie, ein durchaus melisch-orchestisches Spiel. Die Tonkunst an sich, als ideale Sprache des Innersten, hat aber eben keine komischen Elemente: sie mufs sie von aussen her borgen und sich zueignen. Vergehen gegen sich selbst können für sie freilich, aber auch nur in so fern komisch werden, als sie nicht unbewufst entschlüpfen, sondern absichtlich begangen, und meisterlich wieder aus dem Wege geräumt werden. Fehler, als solche keck vorgetragen, oft mit boshafter Schalkheit augenscheinlichen Schönheiten entgegen gesezt; den gesezlichen Gang der Tonsezung auf seiner höchsten Spize unerwartet abbrechen, um ihn, aber mit sichrer Hand, da hinab zu lenken, wohin er nicht führen sollte; ein albernes Ganzes aus köstlichen Bruchstücken zusammen sezen, oder umgekehrt aus abgedroschenen Gemeinpläzen unversehens ein überraschendes Ganzes herstellen: dies wären ungefähr die, immer nur uneigentlichen Mittel, die die Musik in ihren eigenen Grenzen vorfände, um sich komisch zu gehaben, und da also in Bezug auf sie, auch die gewöhnliche Rede nicht anders erscheint, denn als eine, ihr eigentliches Element, den Ton, rücksichtslos hintansezende Unart; so wird wol auch jene alte Komödie nicht verschmäht haben, was noch heut zu Tage die komische Opera sich nicht gern versagt, nehmlich mitten in der melischen Recitation, ja mitten im förmlichsten Gesange, zuweilen eine ganz gemein gesprochene Zeile unerwartet unterfliefsen zu lassen, als bräche die Alltags-Welt durch die Pausen der idealen durch. Im Übrigen aber mufs das musikale Schauspiel sein Komisches in dem Contraste des Vortrages mit der vortragenden Rolle suchen, mit ihren wörtlich geäufserten Empfindungen, mit der Lage, worin sie sich darstellt, oder mit den Anlässen, die sie in Bewegung sezen: und eben

aus diesen Gründen dürfen wir wiederum erwarten, daſs, so wie für den regelmäſsigen dithyrambischen [1]), oder meinetwegen phallischen, Reigen der Komödie jener Kordax

1) Während in den Thesmophoriazusen der alte Sünder Mnesilochos auf das Brett gefesselt, und so auf dem Logeion an das Eck des Paraskenion aufgestellt wird, wo er wie eine am Felsen angeschmiedete Andromeda gleichsam über dem Dromos hängen muſs, führet der Weiber-Chor in der Orchestra einen förmlichen Reigen-Tanz aus, dessen Gesang in drei Theile zerfällt, ungefähr folgenden Inhalts:

1. (bei Brunk v. 947 — 968.) „Auf zum Spiele, wie es hier Frauen-Sitte ist, wenn an festlichen Tagen wir der Göttinnen Ehrfurcht gebietende Orgien feiern, die selbst Pauson mit Fasten eröffnet, fleiſsig sie anflehend, daſs Feste auf Feste ihm häufig diesen Anlaſs geben. Beginne den Tanz, leichten Trittes fortschreitend; wende dich im Kreise, füge Hand in Hand (χεῖρ' σύναπτε χεῖρα), und jede bewege sich nach dem Rhythmos des Reigen. Auch umschauen soll sich des Chores Kreis, die Augen nach allen Seiten hin wendend: zugleich singe jede und preise mit Worten das himmlische Geschlecht der Götter, während der Reigen sich lustig drehet. Erwartet aber jemand, daſs ich, ein Weib, hier im Heiligtume die Männer schmähe, der irret. Doch vor Allem ist nöthig, wie von Neuem den Schritt des kreisenden Reigen wieder in Übereinstimmung zu bringen."

2. (v. 969 — 984.) „Tanze dahin, preisend den Gott mit schöner Lyra, und die Bogenführerin Artemis, die reine Herrin. Sei gegrüſst, o Ferntreffende! verleih' uns den Sieg. Auch Hera, der Ehen Vorsteherin, wollen wir besingen nach Gebür, sie, die in allen Chören mit spielet, die der Ehen Schlüssel bewahret. Auch Hermes den Hirten rufe ich an, und Pan, und die freundlichen Nymphen, daſs sie beifällig uns lächeln, unsrer Tänze sich freuend. „Erhebe also rüstig den Doppeltanz, die Hände zusammenschlagend: laſst uns lustig sein, o Frauen, wie es sich gehört, und immer dabei fasten."

3. (v. 985 — 1000.) „Doch auf nun und wende nach der anderen Seite im Kreise dich zurück, den Fuſs im Zeitmaſs bewegend, und vollführe laut dein Lied. „Aber unser Führer sei du selber, epheugekränzter Bakcheios, du Herr! ich aber will dich preisen mit Gesang und Tanz: Euïon o Dionysos, Bromios, und Semele's Kind! der du der Reigen dich freuest und die Gebirge unter Liedern lieblicher Nymphen, Euïon, Euïon, Euoi durchtobest; rings um dich aber ertönet die Kitharonische Echo, daſs die dicht verwachsenen schattigen Berge und die Felsen-Wildnisse erschallen. Und um dich umher erblühet rankend der Epheu."

Die Rhythmiker mögen nun zusehen, wie sie die beiden lezten Stanzen, zu rhythmisch gleichen Strophen anordnen: denn unverkennbar soll dies hier ein antistrophischer Reigen sein, ganz nach demselben Schema, wie es bei der Tragödie nachgewiesen worden, doch noch ohne Epodos; die erste Stanze aber gehört dem rechten Koryphaien allein, als Vorgesang, und wer weiſs, ob nicht eben so in der dritten Stanze, die erste Phrasis, die wir durch Häkchen abgesondert, und die lezte in der zweiten, dem linken Koryphaien gehörte. Das Tanzen im Kreise, der Wechsel der Richtung in diesem Kreise, der erst der Antistrophe geboten wird, sind unzweideutige Bezeichnungen, aus welchen von selbst folgt, daſs der eine Kreis vom rechten Flügel, und dann der andere in entgegengesezter Richtung vom linken vollzogen wurde; und es ist also unstreitig jener dithyrambische Reigen getanzt, zwar nicht emmeleïsch, sondern im Kordax, wie unter anderen auch jenes nicht emmeleïsche Klatschen mit den Händen andeutet. Was aber das χεῖρ' σύναπτε χεῖρα betrifft, so mag wenn man will es meinetwegen nicht bloſs ein veränderter Ausdruck für das Hände-Klatschen selbst sein, sondern wirklich bezeichnen sollen, daſs die Choreuten sich die Hände gaben: immer könnte dies nur von den Gliedern jedes Flügels für sich geschehen, also nur einen Zug, keinen geschlossenen Kreis bilden, und nicht fortdauernd sein, da sie daneben auch in die Hände klatschen sollten.

als gesezlicher Tanz angegeben wird, der ohne Zweifel Obscönität und Possierlichkeit in gleichem Maſse zulieſs, sie auch auſserdem nicht nur lustige Tänze aller Art aufgenommen, sondern überhaupt öfter förmlich getanzt haben werde, als die Tragödie, und zwar nicht bloſs in der Orchestra, sondern häufig auch auf der Bühne selbst. Während eines anscheinend ernstlichen Vortrages ein gewisses närrisches Schaukeln des Leibes in sich selber nach tänzerischem Rhythmos durchführen, welches den geäuſserten Empfindungen oder Gesinnungen widerspricht, kann leicht zu einer komischen Neckerei gebraucht werden. Die Vortrefflichkeit in Betreff des rhythmischen Theiles wird dem Aristophanes allgemein zugestanden; war er aber auch der anderen Theile der Tonkunst so mächtig, wie wir es in seinen Werken allenthalben durchzuschauen glauben, so muſste er bei dem entschiedenen Widerwillen gegen die Oberflächlichkeit aller Neuerungs-Sucht und seiner Liebe zu dem gediegenern Sinn der Vorzeit auch in der Musik jede Ausschweifung der Dithyrambiker seiner Zeit, und mancher Tragiker [2]) gern verfolgen und zur Erhöhung des Komischen anwenden, daneben durch eigene

2) In dem eben genannten Stücke führt unser Dichter gleich Eingangs den berühmten Tragiker Agathon, dem er eine Vorliebe zu den weichlichen und üppigen Modulationen Asiens vorwirft, in einem weibischen und zweideutigen Aufzuge ein, auf phantastische Weise seine Dichtungen mit einem kleinen Chor von Nymphen einübend; und man kann sich vorstellen, wie der Komiker die gerügte Eigenheit in dieser Rolle werde heraus gehoben haben. Auch beginnt Agathon sogleich mit seinem Chore wechselnde Gesänge und gebietet demselben, die Lato in den phrygischen Weisen der asischen Kithara zu preisen, von welchen er selbst angiebt, daſs ihr Rhythmos zuweilen wol mit den Schritten des Tanzes überein traf, oft aber auch von ihnen abwich. Aristophanes wird wol auch nicht ermangelt haben, diese Eigenheit, die vielleicht früher den Athenäern unerlaubt geschienen, bis ins Lächerliche heraus zu heben. Gleich als wäre sein eigener Chor dadurch ganz aus der Fassung gekommen, obwohl er damals noch nicht zugegen war, läſst er eine Weile nachher noch diesen sich wie von neuem darauf aufmerksam machen, daſs ja der Schritt seines Tanzes mit dem Rhythmos des Gesanges in Übereinstimmung bleibe; und nun folgt das eben angezogene Antistrophikon, auf welches, dem poëtischen Inhalte nach zu urtheilen, Aristophanes wol alle Mühe verwandt haben wird, daſs es auch in Melodie und Tanz ein meisterhafter Gegensaz zu jenem werde, was er dem Tragiker untergelegt hatte. Wenn aber der Chor sich diese Warnung doch mit einigem theatralen Rechte sollte geben können, so muſste freilich auch der ganze liederliche Auftritt mit dem Kleisthenes, wo des Mnesilochos Geschlecht erforscht wird, in eben solchen Modulationen gesezt gewesen sein, und jenes bald vor- bald rückwärts tanzende — „Freudenrüstzeug" (so nennt ein Bouterwek in seinen Übersezungen aus Pindaros die Lyra Apollons, doch schwerlich mit eben dem logischen Rechte, wie wir es hier brauchen, noch weniger mit Erlaubniſs der Euphonie) war wol auch nie im Rhythmos der Recitation. Die Bosheit nebenher liegt darin, die Tonsezung des Agathon als eigentliche Ideal-Sprache der Paiderasten und Bardasse zu geben; die Kunst aber bestand nun darin, nachdem man sie aufs Allerlächerlichste übertrieben hatte, dann die verstärkten Schwierigkeiten selbst geschickter zu umgehen, als es vielleicht der Verspottete vermocht hatte.

Tonsezungen beweisend, was denn doch die reine Kunst ohne jene falschen Mittel zu leisten vermag. Wie viel Wiz mag an seinen Werken für uns verstummt sein, der auf diesem Wege hinlief an jenen Worten, die zwar uns aufbewahrt worden, doch ihrer belebenden Töne beraubt!

Bestimmt, an den Festen des berauschenden Gottes den taumelnden Fastnachts-Jubel zu unterhalten, den Er einflöfste, dichtete und spielte diese Komödie, wie selbst befangen in diesem lustigen Rausche, wie wir nicht nur an den meisten Stücken des Aristophanes deutlich bemerken, sondern dreist auch von allen seinen Kunst-Genossen voraussezen dürfen. Dieser Rausch mufste dann jede Ausgelassenheit entschuldigen, und verstattete ihr, bei aller Absichtlichkeit, die der Dichter darunter verbergen mochte, doch äufserlich nur zufällig und unzusammenhängend zu erscheinen, wie ein Schwank, den der Augenblick erzeugte. Das Stück, welches den Namen Lysistrate führet, hebt gradezu damit an, dafs der ganze Schwarm von Skenikern, der die erste Frauen-Versammlung bildet, sich an der Thymele tüchtig einschenket, und zwar, schon in ziemlich tollem Muthe, unter dem Bilde eines Opfers, wobei der Krug oder Schlauch, das Thier, und der Wein dessen Blut vertritt [3]). In gleichem Geiste erscheint in den Thes-

3) Lysistrate, in deren Maske man zuverlässig sich das Ebenbild von der Frau eines bedeutenden Mannes zu Athen vorzustellen hat, kommt aus der Skene, und zwar aus der Gast-Thüre auf der Seite nach der Fremde, begleitet von ihrer Skythaina oder skythischen Magd. Auf dem Logeion bleibt sie, bis sie die Kalonike von der Seite der Heimath erscheinen sieht, der sie entgegen die Stiege hinab gehet, sie dort begrüfst und dann mit ihr mitten auf den Dromos hinein tritt. Diese Kalonike aber, die gleichsam das Vorbild der attischen Stadt-Frauen ist, mufste gleichfalls Porträt sein und mehr Frauen im Gefolge haben; aber durchaus jeglicher Frauen-Grupp hatte einige Mägde bei sich. Myrrhine, aus dem attischen Flecken Anagyron, behauptet einen übertriebenen, mit den Hüften wollüstig watschelnden Gang (bei ihrem Anblick sagt Kalonike, sie sehe ganz Anagyron in Erschütterung: welches ziemlich die Allerwelts-Hure jenes Fleckens zu bezeichnen scheint) und hat ebenfalls noch eine oder die andere Frau bei sich. Von der anderen Seite erscheint Lampito aus Sparta, und aus ihrer Gesellschaft wird noch zweier Frauen gedacht, einer Böoterin und einer Korintherin; allein eben hieraus ist zu schliefsen, dafs ihrer mehr waren. Die Genossen des feindlichen Bundes waren sicher hier vollständiger repräsentirt, und schon an ihren Trachten zu unterscheiden, und es war wol hämische Absichtlichkeit, dafs die Frauen Athens keine andere Bundsgenossenschaft aufzustellen haben sollten, als die lächerliche aus einem ihrer eigenen Flecken. Um die Gleichheit herzustellen, mufsten also die attischen Frauen den verschiedenen der anderen Seite an Zahl ungefähr das Gleichgewicht halten. Dies gab schon einen schönen Schwarm; doch da sie nicht den eigentlichen Chor der Komödie bilden, der aus vier und zwanzig Personen bestand, so durften sie diese Zahl wol nicht erreichen. Nehmen wir aufser Lysistrate überhaupt acht Frauen und sechs Mägde an; so ist dies schon ein ansehnlicher Haufe von Skenikern.

Diese

Thesmophoriazusen unter den sieben skenischen Rednerinnen eine Mutter mit einem Säugling, den ihr die Kinder-Magd nachträgt; dieser aber, bestimmt, keineswegs gesäugt, sondern gesaugt zu werden, ist nichts andres als ein Wein-Schlauch, den die kluge Frau gegen die zu lange Dauer des heiligen Festes vorsorglich mitgenommen und nur Anstands halber komischer Weise mit Kinder-Schuhen an den unteren Zipfeln versehen hatte. Sogar in den Acharnern, wo anfänglich der Held sich so mürrisch erweiset, werden bald Friedens-Proben in der Gestalt von Weinen versucht und nach den Jahren gewürdigt: eine Art von Frieden, der ohne Schwierigkeit zu toller Lustigkeit führet. Diese tolle Laune des Weines aber herrscht mehr oder weniger in allen Stükken des Aristophanes, wenn sie auch nicht alle ein gleiches Aushänge-Schild führen, und gehört sicher nicht diesem Dichter allein, sondern der alten Komödie überhaupt.

Von vorn ein gab dieselbe nun den Vorwand, erstlich zu schamloser Obscönität in aller Art der Sinnlichkeit, und ohne weitere Rücksicht; und dies muſs wiederum als ein durchgehends herrschender Charakterzug jener Komödie angesehen werden, den unser Dichter wol mit mehr Wiz, schwerlich aber derber, noch häufiger mag an den Tag gelegt haben, als seine übrigen Kunstgenossen. Für Alle war es ein nicht unsicheres Mittel, eine groſse Mehrheit von Zuschauern fest zu halten, und, in jener lustigen Zeit worin die Komödie sich zeigen durfte, wol selbst aus den besten Classen 4). Wenn

Diese Frauen nun versammelten sich um die Thymele, und die Mägde bildeten indessen wol gleichsam einen linken Chor-Flügel. Sobald sie bereit sind, ihren Eid zu schwören, welcher darin bestehet, ihren Männern die Pflicht der Ehe so lange zu versagen, als sie nicht Frieden schlieſsen wollen, ruft die rüstige Lampito, daſs von drinnen Becher und Weinkrug herausgeholt werde. Dieses also wird wieder aus der Skene (nehmlich aus der anderen Neben-Thüre) geholt, und zwar durch zwei Mägde: denn der Becher sowohl als der Krug muſsten nicht unansehnlich sein, um die angekündigte Trunk-Lust zu befriedigen. „Seze den Becher hierher," sagt Lysistrate, die schon oben an dem Altare der Thymele stehet, zur wieder kehrenden Magd, „und ergreife den Krug." Diesen nennt sie dann das Opferthier, und Myrrhine läſst auch gern den Wein für Blut gelten. Lysistrate schenket selbst ein, ein Opfer-Gebet an die Suada richtend, die im Weine wohnet, während dessen auch die anderen Frauen sich auf die Stufen der Thymele hinauf begeben muſsten. Denn sogleich schäzet Lampito den Wein nach dem Geruche: welches Alles denn wol nicht ohne komische Geberden der Lüsternheit abgehen konnte. Sie sammeln sich endlich dicht um den Altar-Stein, jede den Becher mit einer Hand berührend, während Myrrhine, das Muster in jeder Lüsternheit, für Alle den Eid Zeile um Zeile nachspricht, so wie ihn Lysistrate vor sagt: worauf von dieser an, Alle nach der Reihe aus dem groſsen Becher trinken, oder vielmehr saufen. Schon als Lysistrate trinket, ruft Myrrhine aus: „Nicht Alles, bitte ich; laſs für uns Andere auch den gerechten Theil, damit wir Freunde bleiben." Nach solchem Anfange ist es ihnen wol erlaubt, sich im Verfolg zu zeigen, als wären sie nicht recht bei Trost.

4) Ohne daſs man darum eben nöthig hätte, eine so gänzliche Entbindung aller Sittlichkeit anzunehmen, als einige Schriftsteller zu müssen geglaubt haben, vorzüglich unter dem sittenlosesten der Völker

also schon die Tragödie aus ihren Schauspieler-Truppen das weibliche Geschlecht ausschloſs, (aus sittlichen Gründen so wohl als aus künstlerischen) so kann man erachten, daſs die Komödie sich hierzu noch stärker bewogen fühlte; es muſste sogar in ihrem Spiele Stil werden, daſs die weibliche Rolle sich nie lange rein behauptete, sondern jeden Augenblick den losen Burschen durchblicken lieſs, der sie spielte [5]): überhaupt sicher wurde keine Rolle hier mit so strenger Folge behauptet, daſs nicht zuweilen der Dichter oder Schauspieler sie hätte hintan sezen sollen, um sich in eigener Person verlauten zu lassen, wie dies in der Parabasis immer der Fall war [6]); es konnte in die-

dieser Zeit. Wol mochten die Athenäer in der Mehrheit gar lockere Burschen sein, doch schwerlich weder mehr noch ärger als ihres gleichen in unseren groſsen Hauptstädten: die Natur hat auch im Argen ihre Grenzen. Die Verschiedenheit lag nur in der allgemeinen religiosen Ansicht, die Uns verbietet, die Sünden der Sinnlichkeit allzu laut werden zu lassen, während der Grieche aus seinem materielleren Gesichtspunkte dergleichen Ausschweifungen als an sich gleichgültige Natur-Erscheinungen betrachtete. Daher vermeidet der Wüstling unter Uns, seine Sünden mit Namen zu nennen, und zieht die Zweideutigkeit vor, die, die keusche Scheu seines ehrbareren Zuhörers rettend, dennoch seiner eigenen schlechten Eitelkeit darin schmeichelt, daſs man ihn vielleicht für noch verruchter halten wird, als er wirklich zu sein den Muth hat; während der Grieche dergleichen, grade herausgesagt, und handgreiflich vorgewiesen, nicht nur ohne Störung seines Gewissens vernehmen, sondern bei Gelegenheit auch wol sehr belustigend finden konnte, wann ihm unsre Zweideutigkeiten wol ganz abgeschmackt erschienen wären. Allein wo nur immer der Staat sich auf die gesezliche Zeugung seiner Bürger begründet, und auf die Erhaltung der Geschlechter und Familien, wie der attische, da muſste doch politisch eine gewisse Strenge der Sitten im Innern der Familien durchaus beabsichtiget und zu erhalten gestrebt werden; und wer, daſs dem so war, auf die Komödien allein hin bezweifeln wollte, der beliebe doch nur sich jener Schilderung des ehelichen Verhältnisses zu erinnern, die Xenophon in seiner Ökonomie giebt. Wenn ich demnach gleich überzeugt bin, daſs zu Athen die Weiber wirklich das Theatron besuchten, so bin ich dagegen auch eben so überzeugt, daſs kein honetter Bürger Athens seine Töchter in die Komödie geführt haben wird.

5) Wenn zum Beispiel nach so vielen paiderastischen Anspielungen und Vorspiegelungen der erste Koryphaie in dem Vorgesang zu dem gleich Anfangs angeführten Antistrophikon die Warnung einflieſsen läſst, daſs man irren würde, wenn man nun von ihm, als einem Weibe, erwartete, daſs er gegen die Männer schmähen werde; so ist dies nach dem Vorhergegangenen, der schalkhafte Koryphaie selbst, der in seiner tollen Männlichkeit durch die weibliche Maske hindurch guckt.

6) Die Parabasis war bekanntlich eine Rede, die im Namen des Dichters an die Zuschauer gehalten wurde, jenen zu empfehlen, auch wol seine Absichten zu commentiren, meist nicht ohne bitteren Spott. Sie fällt immer bei einem merklicheren Stillstande der Handlung ein (gewöhnlich da wo, nach Art der Tragödie zu sprechen, das Episodion beginnen soll), und es ist immer der Koryphaie des rechten Flügels, der sie abzuhalten den Altar-Stein der Thymele gleich wie einen Redner-Stand besteigt, dabei also den Charakter seiner Rolle wie alle übrigen skenischen Bedingnisse hintan sezt. Ist sie vollständig, das heiſst in zwei oder drei Theile (Parabasis, Epirrhema und Antepirrhema) gesondert, wo denn noch die Frage zu lösen bliebe,

ser Komödie sogar vorfallen, dafs der Schauspieler seine namhaft gemachte Rolle nicht unmittelbar vorzustellen hatte, sondern irgend eine andere bekannte Person, die diese Maske anzunehmen scheinen sollte.

Was zweitens nicht zwar unmittelbar aus jener durchweg behaupteten Laune flofs, aber doch gar willig und bald sich ihr zugesellte, war die eben so allgemein beibehaltene Lust, Männer von irgend einem Einflusse zu verspotten, zu verhöhnen und zu beschimpfen, wol auch ohne Rücksicht, ob sie es grade verdienten [7]). Jene demagogische Staats-Führnng durch kleine phantastische Tyrannen, die aus oft ziemlich toller Liebhaberei geschaffen und empor gehoben, mit eben dieser vorübergehenden Volks-

ob nicht der zweite Koryphaie des Epirrhema zu reticiren hatte; so werden diese Theile auch durch die Strophen eines Antistrophikon auseinander gehalten, das immer auch ein förmlicher Chor-Reigen ist.

7.) Und auch ohne dafs man darum den Dichtern grade einen besonderen persönlichen Hafs gegen dieselben unterzuschieben brauchte. Dies wäre eine Verkennung der Stellung, in welcher der Komiker sich überhaupt gegen seine Mitwelt befand. Seine Profession brachte es so mit sich: er wird sich also fleifsig umgeschaut haben nach dem, was eben zur Zeit seinen Zuschauern lächerlich scheinen mochte, oder ihnen lächerlich dargestellt werden konnte. Der angegebene geringe Erfolg der Thesmophoriazusen bei der ersten Vorstellung, mag zum Beispiel darin zu suchen sein, dafs Aristophanes damit vielleicht zu voreilig kam; und hat er dies Stück später noch einmal bearbeitet, so wird er wol geurtheilt haben, dafs jezt erst die rechte Zeit gekommen war. Übrigens mag Mancher, den ein Komiker dem Gelächter Preis gab, ihm persönlich nicht bekannter gewesen sein, als er es eben dem Publikum überhaupt war. Für den allerdings absichtsvolleren Aristophanes waren meines Erachtens eigentliche Gegenstände wirklichen Hasses die Kleon, die Hyperbolos und ihres Gleichen: dieses Hasses rühmt er selbst sich gern; er ist stolz darauf, sie mit seiner Geifsel verfolgt zu haben, als noch kein Andrer es wagte; er schont ihrer selbst nach dem Tode nicht. Noch nach seinem Ableben mufs Kleon in der Eirene den ausgegangenen Stempel zum Vernichtungs-Mörser vorstellen: wodurch, nebenher bemerkt, die Sage, dafs es verboten gewesen, einen Verstorbenen in der Komödie dem Gelächter Preis zu geben, etwas zweideutig wird. Dafs es unanständig war, sagt Aristophanes einmal selber bei Gelegenheit dieses schon entschlafenen Kleon, und hängt ihm dabei doch in demselben Athem wieder einen schmählichen Zettel an: was wol ein noch deutlicherer Beweis ist, dafs es kein Gesez dagegen gab. Gleicherweise ist leicht zu erkennen, dafs er den Euripides, den er bei jeder Gelegenheit vornimt, und auf den eben die Thesmophoriazusen ganz eigentlich ausgemünzt sind, als Sophisten und Dichter eben so gründlich verachtete, wie er die beiden anderen Tragiker hoch schäzte. Allein die Phrynichos, die Kratinos, die Agathon u. s. w. waren ihm wol ziemlich gleichgültig; und wichtiger waren ihm gewifs auch nicht die übrigen Personen, die er bespottet und verhöhnet, ein Kallias, ein Ariphrades, ein Kleisthenes: wer entscheidet, ob er den lezten nicht gar selber zuweilen gemifsbraucht hat? Komödien-Dichter sind gewöhnlich keine Heiligen. Den Lamachos, den er so waidlich bespottet, rühmet er ein andermal doch selbst als einen ausgezeichneten Mann; und dafs er den Sokrates lächerlich gemacht, dessen rühmet er sich eben auch nicht: Beweises genug, dünkt mich, dafs er ihm nicht wichtiger dünkte, als alle die anderen Sophisten der Zeit.

Gunst wieder fallen mufsten, regte so natürlich diese Lust auf, dafs es keiner weiteren Untersuchung bedarf, wie sie sogleich zur Haupt-Neigung der Komödie werden konnte. Dafs sie es aber durchaus war, leidet keinen Zweifel; was hierin den Aristophanes vor seinen Zunft-Genossen unterschied, war wol nur jene von ihm durchaus festgehaltene Absicht auf die Staatsführung selbst, und auf die öffentlichen Sitten, die in seine Anfälle einen gewissen Zusammenhang bringt, der wol weder bei seinen Vorgängern, noch bei seinen Mitbewerbern zu finden war, der aber seine Werke zusammen genommen noch für uns wie zu einem fortlaufenden Commentar über jene Zeit macht, und den damaligen Machthabern allerdings bedenklicher werden mufste: es ist als hätte dieser lezte Dichter der alten Komödie das politische Streben, dessen sie fähig war, aufs Äufserste hinauf treiben wollen, und eben dadurch ihren Untergang gewissermafsen mit Vorsezlichkeit herbei geführt. In Hinsicht dessen, worauf wir hier besonders unser Augenmerk richten, bedingt nun diese Neigung bei der alten Komödie die ebenbildliche Maske. Der bekannte Mann, der auf die Bühne gebracht wurde, mufste, um für denselben gelten zu können, porträtirt sein, wenn auch hin und wieder etwas übertrieben, doch immer ähnlich genug, um wieder erkannt zu werden [8]). Allein nicht nur die, welche namentlich aufgeführt wurden, auch manche andre Rolle beabsichtigte nebenher, wie schon erinnert worden, eine verschwiegene Ähnlichkeit, die aber eben deswegen

8) Eben diese Überladung bei aller noch so auffallenden Ähnlichkeit machte es wieder minder störend, wenn Aristophanes es einmal wagte, in eigener Person den Kleon ohne Maske vorzustellen unter dem Vorwande, er habe wegen der grofsen Furcht, die dieser Mann einflöfste, weder einen Schauspieler, der seine Rolle zu übernehmen, noch einen Fabrikanten finden können, der seine Maske zu liefern gewagt hätte. Dergleichen Aussagen hat man, denke ich, bei einem Komiker eben nicht nöthig, auf seine ehrliche Miene hin zu glauben. Möchte es auch sein, dafs er keinen Schauspieler auftreiben konnte; aber irgend ein Winkel-Arbeiter konnte doch nie fehlen, der es ums Geld unternommen hätte, in geheim eine Maske zu verfertigen; auch hatte der furchtbare Kleon so viel für sich selbst zu fürchten, dafs er seine Gewalt kaum gegen einen so unbedeutenden Menschen verschwendet hätte. Wenn dagegen unter solchen Vorwänden der Komiker selbst, und unverhüllt, auftrat, so versicherte er sich eben durch diese Keckheit um so mehr eines guten Erfolgs, wobei freilich er nur seiner Nachahmungs-Gabe und seiner vermögenden Lunge gewifs sein mufste. Eben die Bewandnifs hat es auch mit jener anderen komischen Selbstberühmung in den Acharnern, die einige Gelehrte etwas zu historisch genommen haben. Wenn der grofse König wirklich Nachricht von den Werken des berühmten Dichters hatte, so hatte er gewifs zugleich erfahren, dafs seine Landsleute an ihren lustigen Lenaien seinen Vorstellungen wol Beifall zollten, aber am Ende sie doch nie befolgten; und der Dichter erlaubt uns auch gar gern, neben seinen Versicherungen zu glauben, dafs, wenn die Lakonen die Insel Aigina für sich verlangten, ihre Lage ihnen ein viel dringenderer Beweggrund hierzu war, als die Ländercien des vermeintlich so verhafsten Dichters.

um so treffender sein mufste. Die früher erwähnte Neigung führte dagegen in der übrigen Zurichtung der Personen oft Darstellungen einer andern Art herbei, die wir alle aufzuzählen billig Anstand nehmen, wenn gleich jene Komödie keinen nahm, sie wirklich vor Augen zu stellen [9]). Der allgemeine Freudenrausch endlich, worin sie lebte und webte, erzeugte ihr noch jene frazenhaften Phantasmen, zum Beispiel von vermenschlichten Thieren, wovon wir zwei Muster, in den Fröschen und in den Vögeln, vor Augen haben, und nach welchen wir erwarten dürfen, dafs auch ihre mythologischen und allegorischen Figuren häufig gar abentheuerliche Gestalten annehmen mufsten.

9) Wer neugierig ist, mufs in den Werken des Aristophanes selbst nachsehen, z. B. in der Lysistrate: in welche Krankheit das ganze männliche Griechenland durch die lächerliche Verschwörung der Weiber verfällt; auf welche Weise die lustige Myrrhine ihren Ehemann heilen zu wollen vorgiebt, um ihn am Ende in noch ärgerem Zustande hülflos zu verlassen; wo denn mit eigenen Augen nachzuschauen ist, was das für ein Säugling ist, für welchen der arme Mann im ganzen Theatron nach einer kleisthenischen Amme umher forschet, und mit welchem in den Händen er endlich brüllend davon läuft. Das ganze tolle Spiel gehet vor Aller Augen und in aller Wirklichkeit auf dem Logeion vor, und ist in diesem merkwürdigen Stücke nicht das einzige in seiner Art. Man schaue nur hin, welch einen Caduceus der lakonische Herold, und wo er ihn führt; welche Griffel dann die Gesandten dieses Volkes mit bringen, um den Vertrag zu unterschreiben, und welches ganz andere Document zu unterschreiben, unter den attischen Unterhändlern der liebe Polycharides sich hinten angeheftet haben mufste. Als in den Thesmophoriazusen Mnesilochos sich zum Weibe umkleiden soll, welches gleichfalls auf dem Logeion vorgehet, mufs er sich erst auf den Fufsboden niedersezen, und der geschäftige Salbbader Euripides nimt seinen Kopf zwischen die Kniee, um ihm in aller Eile den Bart ab zu schaben; dann aber schaue man nur hin, an welchen anderen Orten noch er vor aller Welt Augen in jener berüchtigten vierfüfsigen Stellung sich mufs kahl sengen lassen, um für ein Weib zu gelten. Am Schlusse desselben Stückes ist der Auftritt der Hurenmutter Euripides mit ihrer kleinen Tänzerin und dem skythischen Wächter von eben dem Schlage. Man kann ferner nachsehen, was es für Stachel sind, die jene Wespen führen, die übrigens nichts als gewöhnliche attische Bürger sind, nur in die ungewöhnlichen traurigen Farben, wachsgelb und schwarz, gekleidet. In der Eirene bringt Trygaios von seiner Himmelfahrt, nächst jener befreiten Göttin, die ihn bald verläfst, um ganz Griechenland zu beglücken, noch für sich selbst eine fette Opora zurück, für die Bule (Senat) Athens aber jene hüftengelenke Theoria, die sonst sie jedes fünfte Jahr an dem Feste Brauronia zu ergözen pflegte. Sobald er dann sein Haus bestellt, tritt er auch mit dieser wieder heraus, sie vor die Bule zu bringen; und führt sie nach einigen Zoten seines Knechtes die Stiege hinab und zur Thymele hin (mitten unter die Buleuten will er sie führen: d. h. skenisch, in das Centrum des Halbkreises, den jene einnehmen, welches die Thymele ist). Hier stellt er sie auf den Altar-Stein, preist sie den Herren an und entwickelt ihnen ihre Vorzüge Dort nun mag der neugierige Leser selbst nachsuchen, wo eigentlich jener russige Küchenheerd zu den Fest-Schmäusen an ihr nachgewiesen wird! Doch wer wird jeglicher Darstellung dieser Art nachspüren wollen? zu geschweigen solcher Stellen, wo der Skeniker seine Zuschauer gar damit unterhält, dafs er vor ihren Augen seine Nothdurft verrichtet, z. B. in den Ekklesiazusen, wo Blepyros in seines Weibes Kleidern, weil sie ihm, während er schlief, die seinigen entwendet hatte, und ungeschickt tretend in den Weiber-Schuhen, die Stiege hinab kommt, um am Fufse derselben eine ziemliche Weile und mit hinlänglicher Anstrengung diese musikale Expedition zu verrichten.

Eine dritte allgemeine Eigenheit an ihr war jener Neid gegen die höher geschäzte und sorgfältiger gepflegte Tragödie und die Tragöden. Wenn schon der Umstand, dafs man von Obrigkeits wegen bei weitem nicht so viel auf die Komödie verwenden wollte, als auf die ernstere und an sich schon prächtigere Tragödie, hinlänglich war, jene zum Neide zu reizen, so liegt es doch noch vielmehr in ihrem lustigen Geiste selbst, der, sich an den grofsen Haufen wendend, gern vom Standpunkte des handgreiflichen Begreifens aus, Einspruch machte gegen die unhandgreiflichen Ideen der höheren Poesie und gegen ihre wunderbaren Bilder; und obschon ohne ernstlich gemeinte Feindschaft, mufste es daher der Komödie doch immer ein willkommener Umstand sein, dafs sie mit der Tragödie gleichsam in einem Hause zu wohnen genöthiget war. Schwerlich haben alle Komöden dies in gleichem Sinne aufgefafst; wahrscheinlich zeichnete auch hierin Aristophanes sich vor den anderen dadurch aus, dafs er mit lebendigem Sinn für wahre Poesie, sie nicht leicht da angriff, wo sie als solche sich offenbarte, sondern nur die Verkehrtheiten der falschen, so wie ihre alberne Übertragung in das wirkliche Leben, und darin, dafs er dies selbst wieder nur in dem Sinn der Poesie that; auch zeigt er eine feststehende Beurtheilung darin, dafs er seinen zwei Lieblings-Tragöden überall mit Achtung begegnet, die anderen wenigstens eben so häufig von Seiten ihres bürgerlichen und sittlichen Charakters angreift, als wegen ihrer Dichter-Sünden. Aber ein so allgemeiner Hang war doch diese Verspottung der beliebten Tragödie, dafs er sogar eine besondere Gattung noch in der sogenannten mittleren Komödie hinterlassen hat, nehmlich die ganzen Parodieen tragischer Handlungen. In der Alten aber brachte es diese Neigung mit sich, dafs wo eine mythische Figur gebraucht wurde, gern die Maske und das Costum von irgend einem Tragiker erborgt wurde, auf übertriebene Weise, versteht sich, um jenen zu verspotten.

Die Sparsamkeit, zu welcher sie nun in Betreff der skenischen Zurüstungen sich, mit der Tragödie verglichen, genöthiget fand, war auch keinesweges der freien Entwikkelung ihrer Eigentümlichkeit hinderlich. Von ihrem Gesichtspunkte aus konnte die Art der Skene und ihrer Bedeutung nie jene ernstliche Wichtigkeit gewinnen, die sie in der Tragödie hatte. Wo jene sie auch als mitspielend angab, vergafs sie es doch jeden Augenblick selbst muthwilliger Weise wieder und befand sich häufig zu gleicher Zeit auch, nicht nur zu Athen, sondern schlechthin in diesem Theatron des Dionysos in den Sümpfen. In dieser Stimmung war es ihr also ein Leichtes, die einmal aufgestellte Skene bald für dies, bald wieder für was andres gelten zu lassen: ja oft mufste ihr Muthwille es grade so nehmen, dafs für die Skene, die eben die Fabel forderte, ganz

andre wohlbekannte Gegenstände gelten mufsten [10]). Sie konnte darum die Verwande-

10) In der Lysistrate sollte die Skene die Akropolis Athens vorstellen: diese geben die Weiber vor, eingenommen zu haben und gegen die Männer behaupten zu wollen. Aber man würde meines Dafürhaltens höchlich irren, wenn man im Ernste hier ein Abbild der Akropolis erwartete, welches, da es die damalige Akropolis in aller ihrer Pracht hätte sein müssen, für die Komödie wol eine zu umständliche und kostbare Skene geworden wäre. Als Lysistrate das erste Mal auftritt, mufs freilich angenommen werden, dafs sie aus dieser vermeinten Akropolis heraus komme; allein es ist leicht zu merken, dafs sie es nicht aus der mittleren Thüre thut, sondern aus jener Neben-Thüre, die in der tragischen Skene die Gastwohnung bezeichnete. Hier stand mithin ein Haus. Übrigens gehen diese Weiber mit ihrer Akropolis um auf eine Weise, die man, unter dem Bilde jener heiligen Burg, wol nicht, und schwerlich dieser Dichter sich selbst, erlaubt haben würde. Lampito befiehlt, man solle Wein herbringen: von drinnen, d. h. aus der Skene, welches bei der Akropolis doch wol nicht Brauch war: es war überdem in jenem Augenblicke noch nicht einleuchtend geworden, dafs die Burg schon im Besiz der Weiber gewesen wäre. Ich habe schon gesagt, dafs darum nach meinem Urtheil der Wein aus der anderen Neben-Thüre geholt wurde, wo demnach ein zweites Haus stehen mufste: namentlich eine Weinschenke: und danach sollte mich sehr Wunder nehmen, wenn das Mittel-Gebäude, das die Akropolis spielen sollte, was andres gewesen wäre, als die allen Zuschauern wohl bekannte Vormauer irgend eines weiblichen Badehauses zu Athen.

In den Ekklesiazusen ist es die gemeine komische Skene von zwei Häusern in den Ecken des Proskenion, ohne alle Bezüglichkeit auf Gegenstände in der Wirklichkeit: in dem einen wohnet Blepyros mit seiner Frau Praxagora, in dem anderen die zweite skenische Frau. Kaum ist Frau Praxagora wieder nach Hause gekommen, als der Fortgang der Handlung fordert, dafs das zweite Haus einem Manne gehöre, welcher keinesweges jener derbe Salaminier ist, mit dem die vorige Frau verehlicht war. Dieselbe Skene stellt ohne weiteres eine andre Gegend der Stadt vor, wo dieser Mann diejenigen seiner Sachen, die er zu Gemein-Gut Preis geben will, mit Ostentation auf dem Logeion auskramet. Zulezt gehet dies Stück auf eine echt närrische Weise aus, ohne ein eigentliches Ende zu erreichen: man hat in diesem Ausgange einen boshaften Seiten-Hieb auf Platon finden wollen. Hier gehören dieselben Häuser wieder zwei anderen Weibern, einer häfslichen Alten, und einer jungen Dirne, die darauf lauern, sich irgend einen Beischläfer einander vor dem Maule weg zu fischen.

In den Thesmophoriazusen gehet die Handlung nicht in dem Tempel-Hause selbst vor, wie *Brumoy* wollte, ohne zu bedenken, dafs so was auf der attischen Bühne gar nicht auszuführen war. Während des Festes der Thesmophorien wenigstens durfte kein Mann den Tempel selbst, nicht einmal den heiligen Tempel-Plaz betreten, wo vermuthlich ein grofser Theil der weiblichen Mysterien abgehalten werden mufste. In einer der Zwischen-Zeiten treten also die Weiber zu ihrer Erholung heraus aus dem geweihten Plaz des Tempels auf einen anderen, wo Männer wol erscheinen durften (Beweis die Erscheinungen des Kleisthenes, woran Niemand Ärger nimt, und jener Gerichts-Person, die der Franzose aus seiner Voraussezung willkürlich in eine weibliche verwandelt), aber doch wol nicht leicht hin kamen, weil die Weiber sich hierher begaben, um doch unter sich allein zu sein. Diese Skene war mithin angeordnet auf tragische Art, vielleicht nicht ohne Absicht auf die tragischen Späfse gegen das Ende des Stückes. Sie stellte die Aufsenwand eines Peribolos vor mit dem Eingang in der Mitte und zwei Flügel-Gebäuden. Der Plaz, den die Weiber vor dieser Skene suchen, ist die Orchestra; da aber doch der Prologos vor dem Hause des Agathon spielte, so mufste vorläufig dieses durch jenes Flügel-Gebäude nach der Fremde hin vertreten werden; und der Altar der Bühne stand, wie gewöhnlich, so, dafs er sowol erst dem Hause des Agathon, als auch nachher dem Tempel zugehören konnte. Und so weiter.

lung der Skene, die ihr zu kostspillig gewesen wäre, gern entbehren [11]); gegentheils, wenn wir gleich beim Aristophanes kein Beispiel davon finden, liefsen sich doch Spiele in

11) Wie oft auch die komische Handlung den Ort verändert, so entdeckt man doch überall bald aus überzeugenden Umständen, dafs darum die Skene doch keineswegs verwandelt wurde. In der Eirene ist die Skene so beschaffen: Auf der Seite der Heimath stehet das Haus der Haupt-Rolle, des Weinbauers Trygaios, eben so wie in den Wolken, mit einem kleinen Vorhofe bis vorn an das Eck des Paraskenion heraus gebauet; die Mauer seines kleinen Weingartens zog sich die Skenen-Fronte hin bis in den anderen Winkel, wo sie an ein verfallenes Tempelchen stiefs, das jedoch gleichfalls seinen Eingang zeigte. An der Seite dieses Tempelchen stand der Altar. So wie die Aulaia gesunken, stehet der ungeheure Käfer schon auf dem Proskenion, ist aber aus so leichtem Material construirt, dafs bald nachher der Knecht ihn unterm Arme davon und in den Hof tragen kann. Es mufste also wol ein andrer sein, als der, welcher späterhin in die Aiorai gehenkt, den Trygaios durch die Luft trug, wie ähnlich sie sich auch sonst gesehen haben müssen. Aber eben dieserhalb flog er auch nicht von der Bühne auf. Trygaios läfst sich in seinem Hofe vernehmen, ehe er sichtbar wird: dort besteigt er es angeblich, und die Zuschauer müssen sich noch die Voraussezung gefallen lassen, dafs das unbehülfliche Unthier sich nicht allzu schnell in die Luft heben könne, sondern eine Weile, ihnen rechtsweg nnd unsichtbar, über die Erde hin streife, bis es endlich auf der Heimaths-Seite unter den Aiorai schwebend wieder zum Vorschein kommt, um sich von da herab, nach der Seite der Fremde hin, auf den Dromos nieder zu lassen.

Da die Handlung jezt ganz wo anders stehet, und dennoch die Skene wieder mit einspielet, so könnte man vielleicht erwarten, dafs diese verwandelt worden, um so eher, da Zeit genug dazu da war. Allein zu geschweigen, dafs hier solch Getümmel an sich schon gestört hätte, so hätte dazu doch die Aulaia wieder aufgezogen werden müssen. Von beiden ist keine Spur vorhanden. Sobald Trygaios in die Orchestra hinab gelangt ist, die durchaus nichts andres als die Orchestra an sich vorstellen soll (der Friede, den das liebe Volk sucht und nicht finden kann, soll eben mitten unter ihnen verborgen liegen, begraben unter dem Wust der Vorurtheile ihrer politischen Leidenschaft: auch ruft Trygaios die Zuschauer um Beistand an, und auf gemeinem Wege kommen ihm attische Tagelöhner zu Hülfe), siehet er die Skene ohne Weiteres für den Pallast des Zeus an, und jenes Tempelchen ist ihm nun das Haus des Polemos.

Ein eben so deutliches Beispiel, wie wenig die Komödie auf durchgeführte Wahrscheinlichkeit in ihren Skenen achtete, giebt noch jene in den Vögeln. Die Residenz des Epops sollte eine Wildnifs sein; Pisthetairos und Euelpides erklimmen sie scheinbar mit Mühe: Orchestra und Logeion, Alles gehet anfänglich für sie bergan. Auch stellt wirklich diese Skene hauptsächlich ein Gebüsch vor: linker Hand der Zuschauer einen Fels, der in seiner ganzen Höhe besteigbar war: denn von ihm herab kommen die schwer bewaffneten Vögel. Das Gebüsch war meist auf den Katablemen gemalt und hinlänglich dargestellt, wenn vor denselben noch eine Reihe flach ausgesuchter wirklicher Baum- und Strauch-Zweige aufgestellt war. Allein diese Vögel sind dabei doch Menschen, die kein Wohlgefallen an wirklicher Wildnifs finden wollen. Vor ihrem Gebüsche ist eine Mauer hingezogen mit einer Thüre in der Mitte, und an dem anderen Ende, den Zuschauern rechts, befindet sich eine vorgebaute offene Küche mit den nöthigen Koch-Geräthen. Hier müssen die beiden Ankömmlinge zu ihrer Vertheidigung sich mit Kessel, Pfannen nnd Bratspiefsen bewaffnen, und nach hergestelltem Frieden sie wieder dahin ablegen. Auch werden späterhin von hier die Zuthaten zu dem Opfer geholt, welches auch noch einen Altar vor der Skenen-Mauer voraussezt. Diese Residenz des Königes Epops liegt übrigens mitten in der berühmten allusiven Stadt Nephelokokkygia, d. h. mitten in Athen.

in diesem Geiste denken, die gar keiner Skene bedurft hätten. So wie ihr nun aus diesem ihrem Standpunkte ins besondre die Gemälde der Katablemen meist ganz gleichgültig waren; so darf man auch dreist annehmen, daſs bei ihr dieselben sehr vernachlässiget wurden: oft mochte ein bloſser Anstrich für sie hinreichend sein. So wie sie in der unteren Architektur ihrer Skene häufig Häuser zusammenstellte, die in der Wirklichkeit weit aus einander lagen [12]), so konnte sie wol höchst selten darauf Bedacht nehmen, daſs das obere Bild der Umgegend mit jenen Häusern zusammen stimmte. Haben wir aber kein Beispiel einer Komödie ohne alle Skene, so haben wir dagegen eine vor uns, wo der ganze vordere Theil der Einleitung, der Prologos im weiteren Sinne, ihrer gänzlich entbehrt, und die Aulaia erst herabgelassen wurde da, wo das Episodion anhebt [13]).

12) Wie in den Acharnern die Skene das Haus des Dikaiopolis in seinem Geburts-Flecken, und gegenüber jenes des Euripides vorstellet, welches später auch zum Hause des Lamachos werden muſs, da doch diese beiden Männer schwerlich nur Häuser zu Acharnai besaſsen.

13) Und dies ist das eben genannte Stück. Prologos im weiteren Sinne nenne ich hier das ganze erste Spiel mit der Volks-Versammlung bis dahin, wo Dikaiopolis seinen verlangten Frieden erhalten, gekostet und ausgewählt hat, und nun er und Amphitheos, zwar nach verschiedenen Orten, aber dennoch beide nach der Seite der Fremde abtreten, weil doch keiner von ihnen dem Chore begegnen durfte, der sogleich von der Seite der Heimath eintritt. Von hier muſs er kommen, als Chor von Acharnern; seine Erscheinung allein verwandelt die Gegend in die acharnische, wo derselbe zu Hause ist, und von nun an spielt die Skene mit. Jene Versammlung mit der Farce von falschen Bothschaftern, die die Franzosen einst im Ernste zu wiederholen bestimmt waren, stehet angeblich in der Pnyx, die kein Ort besser darstellen konnte, als eben die Orchestra; und nach ihrer Aufhebung treffen sich die genannten beiden Masken in dem Dromos derselben, der irgend eine Straſse überhaupt vorstellet. In beiden Fällen bedurfte es keiner Skene; in dem ersten hätte sie gar gestört: bei aufgezogener Aulaia war die Pnyx besser dargestellt. In dem Halbkreis der Orchestra wurden, ehe das Spiel angieng, zu beiden Seiten zwei oder drei Reihen von jenen leichten Feldstühlen aufgestellt, die der bequeme Städter sich überall nachtragen zu lassen pflegte, doch so, daſs an der Wand der Orchestra noch ein freier Gang blieb. Solche Siz-Reihen lieſsen sich ohne Anstand herstellen und eben so schnell wieder wegschaffen, und bildeten jene der Pnyx für eine Komödie hinlänglich nach. Dikaiopolis trat durch die Eisodos der Fremde ein und sezte sich dort an die Spize der vordersten Sizreihe; Amphitheos kam hinter ihm zu sizen. Die übrige Versammlung brach ziemlich tumultuarisch von der Seite der Heimath herein: der Keryx mit den possierlichen Gesandten und ihrem Gefolge zulezt. Diese Gesandten reihen sich vor der Stiege zum Logeion hin, die skythische Stadt-Wache dahinter rechts und links am Hyposkenion, die Odomanten bleiben auf der Heimaths-Seite in der Parodos stehen, die Thymele aber gilt als Redner-Stelle. Ein Skythe treibt den Amphitheos, nach der Seite der Fremde hin, aus dem Kreise hinaus, wo er sich aber nicht weiter entfernt. So wird diese Versammlung abgehalten, in welcher kein Wink vorkommt, der auf irgend einen Gegenstand der Skene deutete; so wie sie aufgehoben wird, sind in einem Augenblicke die Size weg zu schaffen, gleich viel wohin: meinetwegen zur charonischen Stiege hinein: und der Dromos

Von den sonstigen Vorrüstungen der Skenerie kommt die tragische Exostra nicht vor, auch siehet man ein, dafs in dieser Komödie nicht leicht ein Anlafs zu ihrer Anwendung sich darbieten konnte. Denn in ihrem lustigen Sinne vertrat die Stelle immer besser das Ekkyklema, welches wir schon im vierten Abschnitte beschrieben haben. In den Acharnern haben wir ein Beispiel an der Erscheinung des Euripides [14]), wie diese Umdrehung im zweiten Geschosse eines Hauses angebracht wurde; nachträglich aber ist hier zu erinnern, dafs wir in den Thesmophoriazusen ein anderes an der Erscheinung des Agathon finden, welches beweiset, dafs diese Anstalt auch im unteren Geschosse angewendet wurde. Denn Agathon tritt unstreitig aus seinem so eröffneten Kämmerchen grade auf das Logeion heraus, weshalb also jenes sich im Erd-Geschosse befinden

ist nun die Strafse, wo sich die beiden Freunde treffen. So wie diese dann abgehen, fällt die Aulaia, die Skene kommt zum Vorschein, und der Chor tritt von der anderen Seite in die Orchestra.

In den anderen Komödien ist immer ein oder der andere Umstand vorhanden, der gleich von vorn ein die Aufdeckung der Skene bedingt. So hebt in der Eirene das Spiel sogleich auf der Bühne an; und wenn schon bald nachher, als Trygaios sich aus der Luft herab läfst, die Orchestra ihm nichts als die reine Orchestra vorstellet, so mufs ihm doch alsbald die Skene für den Pallast des Zeus gelten, und in der Folge ist ihr Tempelchen der Wohnsiz des Polemos, wobei es wieder komische Bildlichkeit wird, dafs so wie Eirene unter den Füfsen der Athenäer vergraben liegt, der Krieg in derselbigen Stadt darüber hauset, den Einwohnern die Köpfe schwindeln macht und ihre Augen blendet, dafs sie nicht finden können, wonach sie suchen.

14) Bei dieser Gelegenheit stellt der neue Herausgeber des Brumoy seltsame Verwirrungen an, weil er darin, dafs Dikaiopolis den Euripides ersucht, wenn er ja nicht aufser dem Hause erscheinen will, sich wenigstens durch die bequeme Wendung jener skenischen Vorrichtung zu zeigen, eine Finesse sucht, auf die der Dichter gewifs nicht gefallen war. Es ist hier wol nicht unnüz jener Verwirrungen Erwähnung zu thun. In des Pollux Onomastikon werden freilich die Maschinerien der Bühne durch einander aufgeführt, und selten wird dabei gesagt, ob sie zur Tragödie oder zur Komödie gehören. In dieser Art wird unmittelbar nach dem Ekkyklema die Mechane angeführt; und wahrscheinlich hat dieser Umstand den Brunk verleitet, das, was der Grieche von der Mechane aussagt, so anzusehen, als sei es lediglich eine weitere Auseinandersezung dessen, was das Ekkyklema betrifft. Hiernach nun sagt der erwähnte Herausgeber des Brumoy, das Ekkyklema sei eine Maschine gewesen, vermöge welcher man in der Skene Personen erscheinen und verschwinden liefs, und führt dabei seinen Pollux IV, 128. mit Brunks Emendation an, erzählt dann weiter, sie diente zur Erscheinung der Götter und Heroën und leistete auf der Bühne der Alten denselben Dienst, wie auf der unsrigen jene Maschinerie, durch welche die Götter erscheinen wie auf Wolken getragen. Hier also wäre Mechane, Aiorai und Theologeion, zu einem und demselben Ekkyklema zusammen gemischt: eine tüchtige Vermengung! Der Pfiff soll nun darin bestehen, dafs Agathon und Euripides wie Götter und Genien in der Luft erschienen seien. So erheben wollte aber Aristophanes gewifs diese Dichter nicht; sie sollten vielmehr, als bequeme Weichlinge und Phantasten, nicht gern aus ihrem Zimmer wollen; und Dikaiopolis spottet des Stubenhockers mit affectirter Einfalt, als schwebe er für ihn in den Lüften.

mufste. Eben so haben wir auch in dem genannten Abschnitte gesehen, dafs die Komödie an der Krade ihre eigene Mechane besafs, wobei wir jedoch nicht leugnen wollen, dafs sie oft auch sich der tragischen bedient haben mag, da sie so gern die Tragödie parodiirte und überhaupt liebte, närrisches Aufsehen zu erregen, wozu die grofsen Maschinerien ihr vorzügliche Mittel scheinen mufsten, sobald sie mit einer Ostentation gebraucht wurden, die jede Täuschung alsbald und gänzlich vernichtete [15]).

Was endlich das Costum der Komödie betrift, so siehet man wol ein, dafs da sie in allem Bürgerlichen die Sitte der Stadt und des Landes beobachten mufste, in allem Persönlichen die Ähnlichkeit, in dem Fingirten und Phantastischen aber sich der ausschweifendsten Laune hingab, im Allgemeinen hierüber nichts festzusezen ist. Nur so viel leuchtet gleich ein, dafs neben ihrer boshaften Liebe zu Anspielungen, auch jene andere Neigung zur derbesten Wirklichkeit überall, wo sie nicht gradezu phantastisch sein wollte, der Sparsamkeit in den Ausgaben wenigstens in so weit zu Hülfe kam, dafs sie in manchen Fällen die Masken erübrigen konnte. Der Skeniker freilich konnte selten der Maske entbehren, da er entweder ein höchst abentheuerliches oder übertriebenes Geschöpf, oder auch Porträt sein sollte, und der Komiker, ohne den Beifall aufs Spiel zu sezen, nicht zu oft wagen durfte, einen Kleon ohne Maske zu spielen. In manchen Anlässen dagegen, wo der Chor eine Schaar von Männern oder Weibern schlechthin, ohne weitere Überladung, vorzustellen hatte, konnte dieser füglich die Maske entbehren und sie durch tüchtige Schminkung ersezen: oft selbst ungeachtet der sonstigen Überladung, und zwar sogar mit boshafter Absicht [16]). Ferner ist auch dies klar, dafs

15) Bei seiner Luftfahrt hängt Trygaios, wie schon gesagt worden, auf seinem Käfer reitend in den Aiorai. Von der Seite der Heimath kommend, senkt er sich in einer Bogenlinie bis mitten vor die Skene, wo er sich ein wenig aufhalten mufs. Wol wäre möglich, dafs er dabei nur einen Ruck, oder auch einen etwas zu jähen Schufs bekam; mir aber wird glaublicher, dafs hier das Insect sich förmlich in der Luft umdrehen mufste: eine Operation, die freilich gefährlich werden konnte, aber auf jener Vorrichtung immer nicht schwer zu bewerkstelligen war, obwohl sie in der Tragödie noch nie vorgekommen sein mochte. Denn Trygaios ruft dabei den Mechanopoios (den Maschinisten) an: „Hab' ein Aug' auf meine Lage! es winden sich schon Blähungen mir in der Gegend des Nabels, und wenn du nicht vorsorgest, so werde noch ich selber Futter für den Käfer liefern." Dieser Mechanopoios war also sichtbar: denn die höchst handgreifliche Komödie wendet bei solchen Anlässen sich nicht gern an eine blofse Voraussezung; und wahrscheinlich war er bei dieser Operation gar auf die Brüstung des Skenen-Söllers gestiegen, um als ein gewandter Meister die Doppel-Leinen in Ordnung zu halten: so dafs er in ganzer Person sichtbar wurde.

Dieser Schwank beweist nebenher, dafs das Insect für einen Mistkäfer gelten sollte, und dies, und seine breite Corpulenz, waren wol hinlängliche Anlässe zu jener höhnischen Vergleichung desselben mit dem Kleon.

16) So berede ich mich gern, dafs in den Acharnern der blofs figurirende Trupp der Odomanter, wie lächerlich er auch sonst in Costum und Haarpuz ausstaffirt sein mochte, dennoch ohne Maske auf-

überall, wo die Komödie ihre Rollen in Thiere verwandelte, sie an ihnen doch die menschliche Gestaltung beibehalten mufste, da sie immer auch in menschlicher Sprache sangen; und dafs also die Verwandlung sich meist auf die Maske und auf die Farbe einer eng anliegenden Kleidung beschränkte [17]). Endlich erweist es sich überall, dafs

getreten. Da nehmlich das Ganze als ein grober Betrug erscheinen sollte, so wurde es ohne Zweifel komischer, wenn in ihnen der Zuschauer auf den ersten Blick, ihm wohlbekannte Taugenichtse aus seiner eigenen Stadt wieder erkennen konnte.

17) In den Wespen zum Beispiel gieng sie nicht einmal so weit. Es ist unverkennbar, dafs diese Wespen nichts andres als ächte zanksüchtige attische Bürger darstellen durften, also sogar in der gewöhnlichen Bürger-Tracht, und mit menschlichen Masken, die freilich wol sich durch Hagerkeit und die Gröfse der gierigen Augen ausgezeichnet haben mögen. Die ganze Andeutung ihrer Insecten-Würde konnte also nur in den ungewöhnlichen Farben der Kleidung bestehen und in jenem Stachel unter den kürzern Röcken, den das Spiel doch wieder nur von menschlicher Art zuliefs.

Bei den Vögeln mufsten die Masken freilich weit aufgesperrte Schnäbel führen, jede nach des Vogels Art; doch wie wenig hierbei genaue Nachahmung der Natur beabsichtiget wurde, erhellet schon daraus, dafs im Stücke selbst von einem der vorzüglichsten Vögel (der Aëdon, welche Prokne ist) gerühmt wird, dafs der Schnabel aus zwei Stücken Baum-Borke gebildet ist. So wie unter diesen Vögeln die Anspielung auf jene Menschen durchgeführt werden sollte, die man zu Athen Vögel nannte, so waren ihre Gesichter im übrigen wol ziemlich menschliche, und zwar ziemlich alberne Menschen-Gesichter, jedoch ohne Porträte zu sein, weil durch die Schnäbel die Ähnlichkeit doch wieder verloren gegangen wäre. Wenn auch der zweite Epops einmal für den berüchtigten Kallias ausgegeben wird, so geschiehet dies nach anderen Ähnlichkeiten und nicht nach den Gesichts-Zügen. Mit Feder-Büschen, Kämmen und Kinnlappen mufsten sie gleichfalls versehen sein, jeder nach seiner Art. Übrigens waren die engen Kleider, die Farbe jedes Vogels nachahmend (besonders was die Füfse betraf), mit Federn besezt, und zwar so dürftig, dafs der Dichter selbst es lächerlicher Weise damit entschuldigen zu müssen glaubt, dafs sie eben im Mausen sind; und statt der Flügel waren sie hinten mit kleinen, gleichfalls befiederten Segelchen versehen, die an den Schultern, und die Ärmel hinab, befestiget waren, und wenn mit den Armen gerudert wurde, possierlich genug die Fittige vertraten. Übrigens berichten diese Vögel uns nebenher noch einen Umstand aus dem tragischen Costume. Als Pisthetairos erzählt, wie im Anfange die Vögel die Herrschaft auf Erden besessen, und auch späterhin davon den Vorzug behalten, dafs wo in griechischen Städten ein Agamemnon oder Menelaos geherrscht, immer noch auf ihren Herrscher-Stäben ein Vogel gesessen habe, als Theilhaber an den Gaben, die sie empfiengen; so erwiedert Euelpides erstaunt: „Das war mir nicht bekannt; drum mufste ich mich immer wundern, so oft in der Tragödie ein Priamos hervor trat mit einem Vogel auf dem Skeptron, der immer den Lysikrates beobachtete, mit welchen Geschenken er etwa bestochen würde." Der Vogel auf dem Skeptron der Könige gehörte also zum tragischen Costume.

Die Frösche in dem nach ihnen benannten Stücke, waren in enge froschfarbene Kleider gekleidet, die die menschliche Gestalt gar nicht verhüllten, und hatten sonst vom Thiere nichts als die Maske mit weit aufgesperrtem Maule. So gekleidet mufsten sie sein, da sie unstreitig in jener Art des Morphasmos herum tanzen mufsten, die die Bewegungen der Frösche nachahmte, wobei der Kunstsinn erheischte, dafs am Nachäffer des Thieres die menschliche Gestalt unverkennbar beibehalten bliebe. Brumoy meint, dies Zwischen-Spiel mit den Fröschen könne leicht eine satirische Beziehung auf gewisse Dichter und Philoso-

obgleich der Soccus allgemein als Auszeichnung der Komödie gilt, sie sich doch eben so wenig mit dieser Beschuhungs-Art allein begnügte, wie die Tragödie mit dem Kothurne. Schon die häufige Parodie der lezteren verbot dies. In der Lysistrate erklärt Stratonike selber, dafs sie mit dem Kothurne beschuhet war; ohne Zweifel hatte diese weibliche Strategin zugleich einen Helm aufgesezt; auch ist sicher anzunehmen, dafs in diesem Stücke die lakonische Lampito ebenfalls Kothurne trug, während die attischen Weiber sich durch die bunten medischen Schuhe auszeichneten. Der spafshafte Knecht aber führte häufig jene ausländische Tracht aus langen engen Beinkleidern und einem ganz kurzen Himation, mit einem Strick oder Riemen gegürtet; nebst der spizigen Filz-Müze, was wol den ersten Anlafs zu der Kleidung des späteren Halluccinator und endlich unsres Bajazzo gegeben haben mag. Gewöhnlich war der blondhaarige Xanthias doch wol ein skythischer oder nordländischer Sklav; und die langen Beinkleider und die Müze galten wohl für nordländische Tracht.

Doch um über einen Gegenstand, der seiner Natur nach so sehr in das Besondere und Zufällige gehet, nicht länger im Allgemeinen zu reden, wollen wir lieber versuchen, ob wir an einem der so merkwürdigen Stücke unseres Dichters die Eigenthümlichkeit dieses närrischen Spieles zu erläutern vermögen, so dafs dem Leser deutlicher werde, wie wir es uns auch für die anderen Stücke vorstellen möchten. Wir wählen hierzu dasjenige, welches man uns angiebt für das lezte, das Aristophanes in der Form der alten Komödie gedichtet hat, weil es zugleich dasjenige ist, was uns in dieser Dichtart das würdigste Gegenstück zu jener Orestia zu geben scheint, die wir als Beispiel des tragischen Spieles aufgestellt haben, auch uns in der ganzen Anlage bestimmte Rückblicke auf die genannte Trilogie zu gewähren scheint. Es ist dies

DIE FRÖSCHE.

Eine alte Inhalts-Anzeige meldet, es sei aufgeführt worden unter einem Archon Kallias, und zwar, wie sie hinzusezt, unter dem geborgten Namen Philonides [18]); auch

phen gehabt haben; in solchem Falle aber hätten, wenn die Beziehung nicht für die Zuschauer verloren gehen sollte, die gemeinten Personen in den Masken müssen wieder erkannt werden können, und in der That wären Frosch-Gesichter verschiedener Ähnlichkeiten mit Menschen-Gesichtern nicht unfähig. Allein aus dem Inhalt des Spieles ist einmal so was gar nicht zu ersehen, auch sonst kein Grund noch Nöthigung zu einer solchen Voraussezung vorhanden.

18) Φιλωνίδης ἐπεγράφη καὶ ἐνίκα.

soll es den ersten Preis gewonnen haben, die Musen des Phrynichos den zweiten, und den lezten der Kleophon des Komiker Platon. Sogar soll es einmal noch wiederholt worden sein. Uns ist dies weiter nicht wichtig; etwas wichtiger ist, dafs es zum ersten Male am Feste der Lenaien gegeben worden, weil an diesem Feste den Fremden der Zutritt in das Theatron soll versagt gewesen sein, die Einwohner Athens also ganz unter sich waren.

Was es für Uns zum lezten seiner Stücke macht (ohne Hinsicht auf die Zeit, da es etwa aufgeführt wurde) ist der Umstand, dafs nachdem Aristophanes in den anderen Stücken die Menschen, die ihm aus seinem politischen Standpunkte verderblich erschienen, gleichsam nach ihren besonderen Classen angegriffen und preis gegeben hatte [19]), er sie in diesem ganz allgemein zusammen packet, und zwar schlechthin nur als verderbtes Gesindel. Schon der neuere Herausgeber des Brumoy hat, dünkt uns, sehr richtig eingesehen, dafs jenes Gericht über die Tragiker, welches als die angeblich eigentliche Handlung in das Episodion des Stückes fällt, doch nur Vorwand zu diesem Spiele, nicht die eigentliche Absicht desselben ist; in dem weit gröfseren Theile, der jenem voran gehet, leuchtet offenbar als Haupt-Absicht die Bemühung hervor, den vermeintlichen Dionysos recht in aller seiner Niedrigkeit ans Licht zu stellen, welches aber ein abgeschmackter Einfall gewesen wäre, wenn er nichts weiter als den Dionysos vorstellen sollte: er mufste in näherer Beziehung mit dem Inhalte jener berühmten Parabasis stehen, von der uns berichtet wird, dafs sie mehr als gewöhnlichen Eindruck machte. Auch wird der Dionysos hier dargestellt als ein aufgeschwellter Wüstling, wie man sonst diesen Gott sich vorzustellen gar nicht gewohnt war.

Zu jener berühmten See-Schlacht bei Arginusai hatte die attische Regierung auch, nicht nur die Nicht-Bürger und die Ausländer, sondern selbst die Sklaven aufgefordert, mit in den Kampf zu ziehen, unter Versprechung der Freiheit und des Bürgerrechtes in dem Mafse, wie es die Plataier genossen. In dieser Schlacht sollen zwar die Sklaven sich sehr tapfer erwiesen haben; man kann sich aber auch leicht vorstellen, wie sonst in diesem Schwarme Gesindels aller Art so Mancher blofs des Aufsehens halber und ohne Beruf zur Tapferkeit mitgezogen, unter welchen dann hübsche Caricaturen

19) So die Demagogen in den Rittern; die Sophisten in den Wolken; die Procefsmacher in den Wespen; die Classe der leichtfertigen Maulaffen in den Vögeln; die vielleicht zu einflufsreichen Tragiker, wenigstens die ihm die verächtlicheren unter den bedeutenden waren, in den Thesmophoriazusen; die tolle Krieges-Sucht seines Volkes in mehreren.

vorgekommen sein mögen. Hierdurch aber wurde der Staat mit einer Schaar neu gebackner Bürger überschwemmt, die sicher keine sonderliche Theilnahme an demselben mitbrachte, sondern meist nur jene gleichgültige, aber habsüchtige Sinnes-Art ihres vorigen Standes in den neuen über trugen, die begreiflich eine Nichtachtung aller Standes-Unterschiede zum herrschenden Tone machen mufste, woraus dann Hintansezung und Unterdrückung der ehemaligen höheren Stände erfolgte. Manche aus diesen hatten verschmäht, in einer Schlacht mit zu kämpfen, wo sie mit dem verworfensten Pack vermengt werden sollten; und diese wurden hernach von den Ämtern ausgeschlossen, mit Schande bezeichnet und verfolgt. Unsägliche Zerrüttung entsprang hieraus und beschleunigte des Staates Untergang: und grade dies ist nun der erste und eigentliche Stoff zu diesem Stücke. Alle darin angeführte Schurken gehören in die Classe dieser neu aufgeschossenen Pilze [20]; und es ist eine echt komische Bitterkeit des Dichters, wenn er in der Parabasis ihre eigenen Waffen zum Schuze der edleren Geschlechter gegen sie wendet, indem er ihnen vorstellt, dafs da sie so unbedingt auf Gleichheit drängen, sie doch nun zeigen möchten, dafs sie nicht sie blofs mit Gesindel und Schurken liebten, sondern auch den ehrlichen Leuten einen Plaz unter sich einräumen möchten, die ihnen doch wenigstens einen Schein verleihen könnten, und die, wenn sie auch in jener Einen Schlacht nicht mit gefochten, es doch in so viel früheren gethan hätten, wodurch sie durch die lange Vorzeit hindurch gerettet worden wären, bis zu dieser Zeit, wo jene herrliche Gleichheit erblühen konnte.

Unter diesem neuen Aufschufs fand sich auch ein Kallias, Sohn eines Hipponikos [21], ein Wüstling erster Classe, ehemals wol kein Sklave, aber doch von fremder Abkunft, also kein echter Bürger, wenigstens kein bedeutender [22]. Denn er war mit in der Schlacht bei Arginusai gewesen und hatte wahrscheinlich sich da erst das Bürger-

20) Auch wol Hyperbolos und Kleon, die mir überall nicht als ächte attische Bürger erscheinen wollen.

21) Aristophanes selbst nennt ihn Sohn des Hippobinos, welches aber eine hämische Verdrehung ist. In seiner gewöhnlichen Art, macht er aus einem sehr gebräuchlichen Namen mit geringer Änderung einen schändlichen, der auf unnatürliche Unzucht deutet.

22) Gleich Eingangs in den Fröschen nennt Dionysos selbst sich — *υἱὸς Σταμνίου*, — welches, unmittelbar auf den Gott bezogen, keinen sonderlichen Sinn böte, besonders da nach des Scholiasten Zeugnifs in Stamnion der Weinbau erst später eingeführt wurde. Wie anders aber, wenn etwa der Vater jenes Kallias (der offenbar ein andrer war als der Archon) ein Stamnier war?

recht erfochten. Aristophanes liebt es, ihn als eine feige Memme zu schildern, wozu ein Mensch leicht Anlaſs geben konnte, der sonst eben keine Ursache hatte, sich für den Staat aufzuopfern und dabei, als ein purer Wollüstling, das Leben lieb haben muſste; weil er aber doch zu diesem Zuge sich in die Löwenhaut kleidete, so muſste er wol von ansehnlicher Gestalt und, wenigstens bei dieser Gelegenheit, ein tüchtiger Prahler gewesen sein. Später war er durch das Schlemmer-Leben dick geworden. Wie liederlich sein Leben war, bezeugt unter anderen jene Stelle in den Vögeln, wo der zweite Epops wegen der Dürftigkeit seines Gefieders für diesen Kallias genommen wird, den die Huren und Advokaten abgerupft hatten. Brumoy führt den Älianus an, der von ihm erzählt, nachdem er in Gesellschaft zweier andrer Compane, die derselbe Perikles und Nikias nennt, all sein Vermögen durch gebracht hatte, hätten sie sich alle drei zusammen vergiftet, da sie doch nun nichts mehr auf Erden zu schaffen hatten.

Allein all solch Treiben ohne inneres haltendes Princip wäre für den Künstler doch immer zu sehr ins Zufällige zerflossen: um es in einiger Gestaltung darzustellen, bedurfte er einer Gelegenheit, die ihm gleichsam als Centrum diente, um dem losen Hin- und Hertreiben doch ein Ansehen von Handlung zu schaffen. Hierzu wählte er den Umstand, daſs der lezte der bedeutenden Tragiker gestorben war, derjenige, der bei der eben bezeichneten Mehrheit durch seine sophistischen Sentenzen und Beschönigungen nothwendig in Gunst stehen muſste, und den eben deswegen der staatsbürgerliche Aristophanes so gründlich verachtet hatte. Er nimt also an, daſs gerührt durch die Leerheit, die er nach diesem Ereigniſs in seinem Heiligtume bemerken muſs, der Gott selbst beschlossen habe, in den Aïdes hinab zu steigen, um sich einen guten Tragiker wieder herauf zu holen, wonach denn der Erfolg absichtlich so gelenkt wird, daſs nicht der vermiſste Liebling, der so gern wieder aufgewartet hätte, sondern grade jener zur Rückkehr bestimmt wird, der mit seinen groſsen und erschütternden Darstellungen das Volk droben jezo tüchtig langweilen muſste, weil sie daneben sich selbst so klein fühlten. Allein diese Fahrt, einem Gott als solchem untergelegt, hat an sich nichts Komisches; um dies zu gewinnen, lag es am nächsten, ihn ganz menschlicher Weise zum Repräsentanten der eben bestehenden Theater-Welt zu machen, mit anderen Worten, seiner Maske einen der Tongeber unter zu schieben: wodurch denn der Dichter sich eben den gesuchten Weg eröffnete, jenes Volk gebürend vor Augen zu stellen. Wen aber hätte nun der Dichter besser hierzu auswählen können, als eben jenen dickbäuchigen Wüstling, jenen Kallias, Sohn des Hipponikos, der als solcher gewiſs auch vorzüglich ein gespäſsiger Tonangeber im Theatron war?

Dies

Dies ist unsre Ansicht von dem genannten Stücke, aus welcher es uns unendlich an Lebendigkeit zu gewinnen scheint. Daſs wir in dem aufgeführten Dionysos grade diesen Kallias suchen, dazu bewegt nach vielen anderen uns besonders noch dieser Umstand, daſs als der angebliche Gott, so wie dort bei dem Äschylos Orestes, bei Erscheinung des Chores der Seeligen sich versteckt hat, er, so bald nur dieser Name ausgesprochen wird, sich nicht mehr halten kann, sondern mit-jubelnd hervorbricht. Ist es nicht als spräche der lächerliche Gott mit dem Falstaff „Den Mann kenne ich?" Doch sei es dieser oder ein Andrer, offenbar steckt hinter unsrem Dionysos die Person eines bekannten Wüstlings, der hier einmal für seine ganze Classe büſsen soll, sonst aber nicht wichtig genug war, um strenger verfolgt zu werden. Es ist nicht zu leugnen, daſs bei weitem der gröſsere Theil des Spieles, und der in der Aufführung gewiſs nicht der minder unterhaltende war, nichts als ein fortlaufendes An den Pranger stellen des vermeintlichen Dionysos ist, wovon nicht eher abgelassen wird, als bis er vollständig verächtlich gemacht ist, und zwar nach höchst individuellen Charakterisirungen: als wüster Schlemmer, als Groſssprecher, als feige Memme, als schlaffer Indifferentist, als Theater-Connaisseur, als Spaſsmacher. Uns dünkt auch, Brumoy habe ganz Recht, selbst im Costume dieses Dionysos noch die Copie eines tragischen zu vermuthen, der zu gleicher Zeit verlacht werden sollte. Wenn aber ein Tragiker, nicht zufrieden mit der Nebris von einem Pardel und dem Thyrsos, die diesem Gotte zukamen, der wol Siege, aber nicht Mühseligkeiten suchte, ihm an ihrer Stelle die Löwenhaut und Keule des mühebeladenen Herakles gegeben hatte; so gab es für den Komiker wol keinen geschickteren in diese Maske gesteckt zu werden, als jenen Kallias, der früher schon so abgeschmackter Weise den Herakles hatte spielen wollen, und nun durch seinen unbeholfenen Bauch das Lächerliche jener Attribute noch heraus zu heben dienen konnte: und war es vollends etwa Euripides selber, der jene Maske einmal gebraucht hatte, so waren die Anspielungen so glücklich vereinigt wie möglich. Zugleich endlich wird aus dieser unsrer Ansicht klarer, daſs das Aushänge-Schild von den Fröschen aus den Sümpfen des Dionysos, wo sein Theatron lag, nicht so ganz zufällig ist an diesem Stücke, wo man sich lustig machen wollte über jene Classe von Leuten, die selbst neuerdings aus dem Kothe erstanden, eben so vorlaut waren, wie jene Frösche, und auch wol in mehr als einer Hinsicht fleiſsige Verehrer des Theater-Gottes.

Aus dieser Ansicht erläutern wir uns nun den Gang des Spieles. Die schon angezogene alte Inhalts-Anzeige schlieſst mit der albernen Bemerkung: Wo die Skene liege, werde nicht klar; am vernünftigsten wäre es wol, wenn man sie zu Thebä an-

nähme: theils weil Dionysos selber von daher sei, theils weil auch der Thebäer Herakles in dem Stücke vorkomme. Zur Zeit, als dies nieder geschrieben wurde, mußte wol aller Sinn für das alte komische Spiel erloschen sein. Weit scheinbarer wäre doch die Frage gewesen, wo zu Lande denn eigentlich der Hades zu finden? denn die Handlung spielt ja erstlich auf dem Wege von Athen nach dem Hades, und dann hauptsächlich in diesem selbst. Allein dieser Hades ist für den Komiker zu Athen, so gut wie an jedem anderen Orte zu finden, ganz vorzüglich in dem Schauplaze selbst. Zugleich weicht das Spiel keinen Augenblick aus den Sümpfen des Dionysos. Die Skene hat eine tragische Anordnung: die Außenwand eines bedeutenden Wohnhauses mit dem Haupt-Eingang in der Mitte und zwei Flügel-Gebäuden, wovon wenigstens jenes auf der heimischen Seite weiter bis an das Eck des Paraskenion hervor sprang, wie sich in der Folge ergeben wird. Daß von der Ankunft in dem Hades an, diese Decoration wirklich in tragischer Bedeutung genommen wird und also der mittlere Theil vorherrscht, ist so einleuchtend als absichtlich; allein bis dahin hat sie nur den Dienst einer komischen zu leisten, wo der Mittel-Theil für nichts gilt und die Seiten-Gebäude allein bedeuten. Streng genommen ist dies Alles was diese Skene zu vertreten hat, und es ist also von den Darstellungen auf den Katablemen nicht einmal die Rede. Allein ganz streng nimt es denn doch selten die Komödie; hier ins Besondre mußte die Mittel-Skene ein bestimmtes Haus zu Athen darstellen: wir werden später anzeigen, welches wir vermuthen.

Welcher liederliche Comissator Athens sich nun auch hier zum Dionysos hergeben mußte, dessen Porträt mußte die Maske des Gottes sein; von Gestalt durfte er nicht klein sein, und hatte dabei einen ziemlichen Bauch. Die lange krokosfarbene und buntgewirkte Bassaris, weich und vielfaltig, und hoch über dem Bauche gegürtet, diente vortrefflich den nachlässigen und weichlich schlendernden Gang hervor zu heben. Der rothe Kothurn kam ihm als Dionysos zu; eines von den Wirthshaus-Weibern merkt ihn auch an dem vermeintlichen Herakles an; und so wird wol der Epheu-Kranz auch nicht gefehlt haben. Aber statt der purpurnen Palla oder der Nebris eines Pardels führt er, wie schon bemerkt worden, die große herakleïsche Löwenhaut, und statt des Thyrsos eine mächtige Keule, woran jedoch, wie es der Spaß forderte, sogleich der Mangel an Gewicht bemerkbar werden mußte. Sein Knecht, der der gelben Haare wegen Xanthias heißt [23]), reitet in dem schon beschriebenen Co-

23) Man könnte Strohkopf übersezen.

stume auf einem Esel: im graden Gegensaz mit der tragischen Sitte, wo der Herr wol fahrend oder reitend erschien, der Knecht aber immer zu Fuſse folgte, gehet hier Dionysos, der den Mühe gewohnten Herakles spielen will, zu Fuſse, während er den Knecht, der eben nicht Lust hat aus seiner eigenen Rolle zu treten, reiten läſst, um ihn nur mit zu bekommen. Dieser ist der Grazioso, Bajazzo oder Spaſsmacher des Stückes, und meldet sich schon als solchen an durch einen trivialen Lazzo, indem er das Reise-Bündel, das er auf den Esel legen könnte, auf einem Stecken über die Schulter trägt. So kommen sie, sobald die Aulaia herab gelassen war, durch die Eisodos der Heimath in den Dromos: denn in der skenischen Voraussezung sollen sie nirgend anders wo her als von Athen kommen. Der dicke Kerl, wie Charon den Gott bezeichnet, gehet voran. Sobald sie an das Halbrund der Orchestra gekommen, beugen sie hier ein und ziehen rings um die Thymele herum, sich den Zuschauern von allen Seiten zeigend. Da sie hier ihre Späſse vorbringen wobei selbst der Esel seinen Willen zu äuſsern hat, so wurde das Fortschreiten mehrmals unterbrochen und der reitende Knecht muſste zuweilen sich neben seinem wandernden Herrn befinden, wobei die Schauspieler nur dahin zu sehen hatten, daſs nicht Einer den Anderen vor den Zuschauern verdeckte, denen sie gleich kostbar waren. Hierdurch tritt aber jene Familiarität zwischen Herrn und Knecht noch mehr hervor, die hier wie überall in den attischen Komödien herrscht, und auch jezt noch in Italien dem Dichter Göthe auffiel [24]). Mit einem solchen Stillhalten, wenigstens von Seiten des Knechtes, hebt die Unterredung gleich am Horne des Theatron an; und wenn hernach der wüste Herr die unverschämte Faulheit dieses Knechtes, wie seine eigene niedrig komische und schlaffe Persönlichkeit, beurkundet, bleibt dieser zwischen der Thymele und der Mitte des Theatron stehen, seine Rede an die dort sizenden Obrigkeiten richtend, während der Sklave prunkend mit seiner frechen Niederträchtigkeit hinter ihm vorbei ziehet. So kommen sie endlich auf der Seite der Fremde wieder auf den Dromos hinaus und vor die Stiege zu dem Logeion.

Als den eigentlichen Possenreiſser zeigt der Knecht sich sogleich, und seine ersten Späſse werden dazu angewendet, den Nebenbulern des Dichters, Phrynichos, Lykis, Ameipsias, im Vorbeigehn einige Hiebe zu versezen. Wie aus lieber langer Weile fragt der Knecht an, ob er nicht einen von den gewöhnlichen Späſsen vorbringen dürfe, die die Zuschauer zu lachen zu bringen pflegten: wodurch sie von vorn ein gleichsam

24) In seiner kleinen Abhandlung über Winkelmann.

die Maske abnehmen, und als Schauspieler schlechthin sich zu melden. Dionysos erlaubt Alles, nur nicht jene abgenuzten Ausrufungen: Ich erliege; Ich Elender; oder, Es geht mir in die Hosen, so bald ich das Bündel auf den Schultern umwechsele; oder, Nimt mir Keiner die Last ab, so krache ich von hinten. „Wozu," wendet der Knecht ein, „bin ich denn mit diesem Bündel beladen, wenn ich nichts thun darf von alle dem, was jene Dichter gewöhnlich anbringen, wenn sie in ihren Komödien dergleichen Bündel-Träger einführen?" O lafs das sein, erwiedert der Herr, denn so oft ich als Zuschauer dies dumme Zeug anhören mufs, werde ich gleich ein Jahr älter. Der Knecht beklagt nun seine arme Schulter, die umsonst unter der Last wund wird, ohne dafs er nur den Vortheil davon hätte, Lachen erregen zu dürfen. „Ist nun nicht dies," ruft der Herr aus, der eben hierbei mitten in den Halbkreis hinein gekommen ist, „lautere Unverschämtheit und Nichtsnuzigkeit, da ich, ein Dionysos, ein Sohn von Stamnion, zu Fufs wandre und mich abmüde, während ich den da reiten lasse, damit nur Er sich nicht zu quälen und keine Last zu tragen habe." Ach warum doch war ich nicht in der Seeschlacht (nehmlich bei Arginusai), ruft der Knecht aus: und so gehet es weiter. Dionysos äufsert so sich im ganzen Dialoge als einen rutinirten Theater-Besucher und üppigen Menschen, der der gewöhnlichen Dinge längst überdrüssig sein will, und in dem ganzen Auftritt dieser Vorredner parodiirt das Stück von vorn ein schon sich selbst.

Offenbar bedurfte das Spiel bis dahin gar keiner Skene; die Aulaia hätte gern aufgezogen bleiben können, wenn nicht eben jezt ein Haus der Skene nöthig würde. Eine örtliche Bezeichnung fordert diese Vorrede sonst nirgend: der Weg zum Hades gehet wo es Einem beliebt; einige sehr kurze werden sogar später angegeben, zu welchen man nicht Athen zu verlassen brauchte; da nun die Vorredner noch jeden Augenblick bekunden, dafs sie nirgend anders zu sein vermeinen, als in der unverstellten Orchestra, so wäre hierzu die aufgezogene Aulaia wol sogar besser als irgend eine bestimmte Skene. Doch weil jezt der Anblick eines Hauses erfordert wird, und das Herablassen der Aulaia, während die Schauspieler auf dem Plaze bleiben, doch nothwendig störend geworden wäre; so mufs wol angenommen werden, dafs die Skene schon vor der Erscheinung der Schauspieler eröffnet war.

Dies Haus ist die Wohnung des Herakles, was doch wol nur auf dem Proskenion zu suchen war. Weil nun Dionysos eben auf der Seite der Fremde vor der Stiege des zehn bis zwölf Fufs hohen Logeion angelangt war und doch das Haus, welches nicht über das Proskenion hinaus reichen konnte, mufste eräugnen können, so mufste dasselbe auf der entgegengesezten Heimaths-Seite liegen und bis vorn an das

Eck des Paraskenion vorgebauet sein: als Wohnung einer gar unbedeutenden Nebenrolle durfte es auf keinen Fall die Mitte einnehmen. Dionysos befiehlt seinem Knechte abzusteigen, weil er in diesem Hause anzusprechen gesonnen ist: welches doch gar nicht nöthig war, wenn er nicht auf das Logeion hinauf zu steigen hatte. Da von nun an jener Esel, der blos zu ihrer Vorführung als Vorredner gewählt war, nicht mehr gebraucht wird, und doch auch ferner nicht im Wege stehen darf; so giebt Xanthias ihm beim Absizen einen Schlag, worauf er eingeübt war, ausschlagend zur Eisodos der Fremde hinaus zu galloppiren.

Herakles ist ein dem angeblichen Dionysos wohlbekannter Bursche und Spiefsgeselle, und dabei ein tüchtiger Raufbruder. Er war also gleichfalls Porträt (in unsrer Voraussezung Einer von jenen beiden, Perikles oder Nikias, die sich nachher in Gesellschaft der Hauptrolle vergifteten) und seine Wohnung galt für ein Haus zu Athen, ohne dafs es darum einer näheren Bezeichnung bedurfte. Wollte man der guten Nachbarschaft wegen das Mittel-Gebäude für die Fronte irgend eines zu Athen befindlichen Porneion annehmen, so wäre dies freilich nicht ohne einigen Anschein: nur glauben wir, dafs es doch ein andres gewesen sein möchte. Schon als einer, der sich zu Hause befindet, mehr aber, weil er in der That kein Herakles sein sollte, auch die Wiederholung zu vermeiden, trug diese Rolle gewifs keine Löwenhaut, sondern war schlechtweg als attischer Bürger gekleidet; als Raufbruder aber, und weil Dionysos mit seiner ledernen Keule unverschämt angepocht hatte, trat jener hervor mit einem tüchtigen Knittel in der Faust, wie ihn seines Gleichen zu führen pflegten: nicht in Gestalt der herakleïschen Keule. Übrigens ist zu bemerken, dafs bis dahin zur Noth jede musikale Begleitung hätte entbehrt werden können. Der Vortrag erhob sich gewifs selten und wenig in musikaler Hinsicht, so dafs also, da das Diverbium nur in kurzen Säzen fort gehet, die Intonation leicht beibehalten werden konnte, allenfalls stritt ein Fehlgriff nicht sonderlich gegen den Charakter des Komischen. Und wurde bei dem Hause des Herakles eine Flöte nöthig, so konnte sie sich in demselben befinden. Dennoch werden wir sehen, dafs auch in der Orchestra schon eine begleitende Flöte vorhanden sein konnte und mufste.

Weil Dionysos ziemlich burschenmäfsig angepocht hatte, so fährt Herakles im aufgebrachten Muthe zu seiner Thüre heraus, und jener macht sich den Spafs zu glauben, er habe ihn angst gemacht. Kaum aber erblickt dieser Herakles nun den anderen und erkennt ihn für seinen alten Mitschwärmer, als er in unbändiges Gelächter ausbricht. Welche tolle Vermummung, ruft er, die Löwen-Haut über das Safran-Kleid

zu hängen? was soll der Kothurn zur Keule? Dionysos antwortet, er habe den Kleisthenes bestiegen; und indem er so den Namen des Bardasses als eines Schiffes gebraucht, räumt er schon ein, daſs er mit zur See gewesen. Auch fragt Herakles: Also hast du mit gefochten? welches denn jener bejahet, eine tüchtige Aufschneiderei hinzu fügend, die er mit einem Schwure bekräftiget, nicht etwa wie ein Gott, beim Styx oder bei dem Vater Zeus, sondern wie ein ächter Athenäer, beim Apollon. Und da erwachte ich, erwiedert Herakles zum Zeugniſs, wie er ihm glaubt. Uns einmal scheint hieraus klar hervor zu gehen, daſs Dionysos kein andrer sein will, als jener groſssprecherische Mitkämpfer in der berühmten Seeschlacht mit dem prahlerischen Löwen-Felle, und daſs Herakles sein Sauf- und Huren-Bruder ist; und die Handlung spielt immer noch nirgend anders als zu Athen selbst. So werden die Titel, Bruder und Brüderchen, die sie sich unter einander geben, um so treffender. Doch sogleich vergiſst der Lügner die angenommene Rolle, die er gegen seinen Vertrauten auch eben nicht zu behaupten braucht, und sagt, da er Allein! in seinem Schiffe gewesen, beschäftiget die Andromeda des Euripides zu lesen, habe ihn ein gewaltiges Verlangen nach dem seeligen Manne ergriffen, daſs nichts ihn abhalten werde, ihn auf zu suchen. Dieser Umstand, daſs er besonders den Euripides suchet, und nicht überhaupt einen Tragiker, zeigt ihn als einen Theater-Freund aus jener dem Aristophanes verhaſsten Classe, und macht es für uns um so wahrscheinlicher, daſs er sein Costum dem genannten Dichter abgeborgt hatte. Im Ernste meint er, als Dionysos fehle ihm ein guter Dichter, den er nur in der Vergangenheit zu finden hofft; und nun geht es an eine Recension der Tragiker, die man im Stücke selbst lesen mag. Es verstehet sich, daſs wo hierbei Dionysos euripideïsche Floskeln citirt, er es auch in der Modulation dieses Dichters thun muſste, vielleicht etwas übertrieben. In jener Absicht fragt er nun nach dem Wege zum Hades, der dem Herakles wohl bekannt sein muſs; dieser aber, der noch gar nicht Lust hat, seinen eigenen Charakter zu verleugnen, schlägt ihm spottweise drei verschiedene Wege vor. Der erste gehet aufwärts, vermöge eines Schemels und eines Strickes: er soll sich erhenken. Der andere ist zufälligerweise der, den sie beide später wählten. Der dritte gehet abwärts, und er empfiehlt ihn als den raschesten: er soll an den Kerameikos gehn und sich köpflings von dem Thurme hinab stürzen, wovon das Zeichen zu dem Fackel-Laufe gegeben wurde. Da diese alle verworfen werden, weil sie das Leben kosten, so muſs Herakles endlich doch in seine Rolle eingehen, wenn der Spaſs ein Ende gewinnen soll, und er beschreibt also jezt den herakleïschen Weg, der noch zu allerhand Späſsen Anlaſs giebt. Als Xanthias dies Alles vernimt und die Rede auf die Eingeweih-

ten kommt, wird er unwillig und ruft: „Da soll wol ich der Esel sein, der die Mysterien trägt? ich aber trage sie nicht weiter." Hierbei mufste er das Wort, Mysterien, mit einer obscönen Geberde begleiten, die es deuten oder misdeuten sollte, und bei den lezten Worten sein Bündel zur Erde nieder werfen auf eine Weise, die recht bemerklich machte, wie ungewichtig dasselbe war. Dies sind gangbare Lazzis, die nicht ausbleiben durften.

Nachdem Herakles Abschied genommen, gehet das Gespräch mit Xanthias noch oben auf dem Logeion fort; auch während der Unterhandlung mit dem Todten, stehen Herr und Knecht noch hier oben, ganz vorn über der Stiege; und erst als Xanthias sich entschliefst, das Bündel lieber selbst weiter zu tragen, hebt er es wieder auf, und sie verlassen dann das Logeion wieder nach derselben Seite hin, von wo sie hinauf gekommen. Die Leiche wurde den Dromos entlang von der Heimath nach der Fremde getragen, offen auf einer Bahre liegend, und da es eben keines reichen Mannes Leiche sein soll, so hatte sie weiter kein Geleit als höchstens den Flöten-Bläser. Während der Unterhandlung hielten die Leichenträger mitten vor der Stiege still, wo bei der Frage, wie grofs das Bündel? der Todte sich in die Höhe richten mufste, um danach hin zu schauen; und erst als dieser, sich nieder legend, es gebietet, gehet der Zug weiter.

Es ist sogleich einleuchtend, dafs der ganze nun folgende Gang zum Hades wieder gar keiner Skene bedurfte, sogar keine brauchen konnte, da, um von Einflufs zu sein, sie mit jeglichem Schritte sich hätte verwandeln müssen: doch wäre es eben so wie früher eine ungereimte Forderung, dafs darum die vorhandene Skene hätte verdeckt werden sollen, welches den raschen Fortgang des Spieles gestört hätte, der hier das Wichtigste blieb. Den Zuschauern wurde nur zugemuthet, was ihnen ein Leichtes war, auf die da stehende Skene nicht weiter zu achten, bis sie wieder ins Spiel eingreifen sollte. Dies wurde ihnen um so leichter, als der Schauspieler immer wieder fortfährt, sich als schlechthin in der Orchestra befindlich anzugeben. Was von dem dabei Fingirten sich reell darstellen liefs, sollte daneben auch an jene Limnai des Dionysos erinnern, wo eben das Theatron stand; und was nicht darzustellen war, wurde auch nur als müfsiger Schwank gegeben und traf zumeist die Zuschauer selbst. Noch ehe die beiden Skeniker die Stiege völlig hinunter waren, mufste man schon den Schiffer-Ruf des Charon hören [25]), und unten betrachtet Xanthias den Fufsboden des Dromos mit Verwunderung und fragt

25) Wenn er gleich im Texte nicht ausgedrückt ist.

den Herrn, was das sei? Es ist der See, über welchen sie sezen sollen; doch indem sein Herr ihm diese Auskunft giebt, erblickt er schon den Charon. Dieser kommt aus jener Pforte unter den Füſsen der Zuschauer hervor, die zu den nach ihm benannten Stiegen führte: daher war er anfänglich jenen Schauspielern hinter der Thymele verborgen, die Zuschauer aber erblickten ihn alsbald; und eben darum muſste er sogleich, beim Abstoſsen wenigstens, denselben Ruf thun, den er wieder beim Anstoſsen that, wofern er ihn nicht noch öfter wiederholte. Sein Kahn war das schon bekannte Hemikyklion: ein Gefäſs, das in Wiegengängen vor- und rückwärts schaukelte, wovon aber das Gerüst auf irgend eine Weise sich fort schieben lieſs. Damit dies Fortschieben nicht sichtbar wurde, war es hier nach unten behangen; wenn in der Tragödie es einen Schwimmenden oder anders Nothleidenden zur Schau stellen sollte, war es auch oben überdeckt. Da nun dabei ein Rudern etwas albern heraus gekommen wäre, so ist stark zu vermuthen, daſs troz der anfänglich angegebenen Tiefe dieses Wassers Charon hier sich gestellt habe zu stoſsen. Dies wurde an sich komischer; that er es aber, so könnte es scheinen, er habe bei jedem Ansaz seinen Ausruf hören lassen müssen [26]. Hinter ihm her folgten sogleich die Frösche aus der genannten Pforte, und reiheten sich bis weiter in zwei Chor-Flügel dicht an die Wand der Orchestra. Charon fährt auf der Seite der Fremde um die Thymele, und indem er an die Wandrer kommt, befiehlt er nach jenem Rufe dem Dionysos, den Kahn ans Ufer zu ziehen, welches denn auch derselbe mit bequemlicher Unbeholfenheit thut [27]: und nun begrüſsen beide den Schiffer. Denn

26) Dieser Ruf lautet zu griechisch ὠόπ. Wenn man das lange Omega sehr offen, näher dem α, und dagegen das kurze Omikron ganz dunkel tönen läſst, so ist es völlig derselbe Ruf, Ōúp, den noch jezo die Schiffer im Mittel-Meere hören lassen, so oft sie mit Anstrengung stoſsen, heben oder schieben sollen, vorzüglich wenn die Arbeit eine gemeinsame ist.

27) Wie man siehet, vermuthe ich den Text ursprünglich ein wenig verschieden geordnet von dem, wie wir ihn anjezt besizen. Nehmlich so. Indem Dionysos spricht: (bei Brunk v. 179.)

— χρηστὸς εἶ καὶ γεννάδας.
χωρῶμεν ἐπὶ τὸ πλοῖον. —

gehen sie schon die Stiege hinab. Es müſste aber hier das Fehlende am Trimeter verlohren gegangen sein, welches vielleicht — Ὠόπ, Ὠόποπ — der Schiffer-Ruf war. Denn angesprochen konnten sie meiner Ansicht nach noch nicht sein, als Xanthias, unten angekommen, fragt:

τουτὶ τί ἐστι;

und Dionysos antwortet: τοῦτο λίμνη, νὴ Δία,
αὕτη 'στίν, ἣν ἔφραζε, καὶ πλοῖόν γ' ὁρῶ.

Denn wir treten der Meinung Brunks bei, nach welcher jener dreimal wiederholte Gruſs nicht einer, sondern beiden Stimmen zugehört: erst grüſst Dionysos, dann Xanthias, dann wieder jener.

Des Charon komische Anrede muſs man sich mit mürrischer Gravität und stark gerufen denken. Seine Maske nachzuweisen, möchte miſslich sein und dabei von keinem sonderlichen Nuzen, da das Komische grade nicht auf dieser Rolle beruhet. Wir glauben in ihr nichts weiter als einen gewöhnlichen attischen alten Fährmann erwarten zu dürfen. Als Dionysos dem Xanthias zuruft, mit einzusteigen, weigert sich dieser Charon ihn einzunehmen: Er fahre keinen Knecht, der nicht zur See gefochten ums Fleisch [28]). Doch der Dichter kann diesen Knecht nicht entbehren; er muſs also sich entschlieſsen, um den See herum zu rennen, derweil sein Herr hinüber fährt. Also wird hier mehr als ein möglicher Weg angenommen: nicht wie es am Acheron war; sondern wie zu Athen etwa an dem Teiche, der vielleicht in oder bei dem Tempel-Zirk des Dionysos sich noch erhalten hatte. Aber wo soll er anhalten? Es wird ihm gesagt „am Steine des Verschmachtens bei den Ruhe-Pläzen [29]):“ und nun zieht er ab, doch welches Weges? Wirklich davon laufen, das heiſst sich gänzlich aus dem Schauplaze entfernen, darf er unseres Ermessens nicht: vielmehr scheint es uns zum komischen Spiele zu gehören, daſs er den Zuschauern gar nicht aus den Augen weiche, wenn gleich er seinem Herrn nicht mehr zur Hand bleibt. Eben so muſste auch der

An den folgenden Worten des Xanthias:

νὴ τὸν Ποσειδῶ κἄστι γ᾽ ὁ Χάρων οὑτοσί.

möchte dann wieder etwas fehlen, was mit dem Ausruf des Schiffers:

— — ὠόπ, παραβαλοῦ.

das Distichon vollendete: denn erst jezt, meine ich, dürften diese Worte Charons an ihrer rechteu Stelle stehen, und gleich darauf der Gruſs folgen müssen:

χαῖρ᾽ ὦ Χάρων, χαῖρ᾽ ὦ Χάρων, χαῖρ᾽ ὦ Χάρων.

Doch es beim Alten zu lassen, würde in der Vorstellung von dem Spiele im Ganzen eben auch keine wesentliche Änderung veranlassen, weshalb wir es gern dahin gestellt sein lassen.

28) Was diese Phrasis zu bedeuten habe, mögen Andre erläutern; Brunks Erklärung scheint mir etwas gezwungen. Uns genügt, überall jener Schlacht wieder erwähnt zu sehen, aus der so viel neu gebakkene Staats-Bürger hervor gesproſst waren.

29) Παρὰ τὸν Αὑαίνου λίθον, ἐπὶ ταῖς ἀναπαύλαις. — Αὔαινος leitet Brunk von αὑαίνω oder αὑαίνομαι ab, und ἀνάπαυλα soll auch eine Herberge, Wirthshaus, Schenke bedeuten können. Eine solche Zweideutigkeit liegt freilich gar nicht auſser der Art des Dichters.

Stein des Verschmachtens, wie wir glauben, allen Zuschauern sichtbar sein; es ist aber nichts zu finden, was dafür gelten könnte, aufser die Thymele. Wir meinen demnach, Xanthias sei auf der Heimaths-Seite um die Thymele herum gelaufen, um sich dann von hinten auf diesen Altar hinauf zu sezen, mit dem Gesichte gegen das Theatron gewandt. Wir stellen ihn uns gern vor, hier oben, unmittelbar unter den Augen der Zuschauer, äffisch hockend und, indem er für sich den stummen Verschmachter spielt, zugleich das Spiel seines Herrn mimisch begleitend. Charons lezte Worte, ehe er nun wieder abstöſst: Will sonst Jemand mit, der eile: sind an die Zuschauer gerichtet.

Die Fahrt gieng nun vor sich. Hart an der Stiege zum Logeion war unser Dickwanst eingestiegen, und von da an also wurde wieder abgestoſsen und die Richtung in die Orchestra hinein genommen. Jezt da der Kahn so gut beladen war, muſste die Fahrt freilich langsamer gehen; allein wie langsam sie auch gehen mochte, muſste sie doch, um dem ganzen Spiele Raum zu schaffen, die volle Runde um die Thymele machen, und zwar in dem gröſsten Bogen, den sie ergreifen konnte, ohne den Zuschauern aus den Augen zu kommen, bis sie auf der Heimaths-Seite am Dromos endigte, wo Dionysos wieder ausstieg. Auf dieser Seite nehmlich muſste Dionysos landen, weil er danach immer noch weiter sollte, und also die Richtung nach der Fremde hin noch vor sich haben muſste. Sobald aber der Kahn wieder in den Halbkreis hinein fuhr, rückten auch die beiden Halb-Chöre der Frösche vor, und hockten nieder, gereihet wie gewöhnliche Chor-Flügel, in den diesen gewöhnlichen Stellungen. Wie diese Frösche aussehen mochten, haben wir schon beschrieben; ihre Flöten-Bläser aber blieben auf der charonischen Stiege ungesehen, drei an der Zahl; denn an dem folgenden Sing-Spiele nimt auch Dionysos Theil: und mithin befand sich dieses Skenikers Flöten-Bläser gleich von Anbeginn hier.

Von Anfang an hat Dionysos sich bewiesen als einen bequemen Wollüstling, der der Arbeit ungewohnt ist und sie scheuet, und damit des mürrischen Charon Ungeduld gereizt. „Wie aber vermag ich" sagt er endlich „das Ruder zu führen, der ich der Schiffahrt unkundig und ungewohnt bin?" — „Es wird schon gehen" entgegnet Charon „bei dem ersten Ruder-Schlage wirst du gleich die schönsten Gesänge vernehmen." Von wem? „Von Fröschen, von Schwänen; gar wunderbare." Dionysos muſste also wirklich rudern? warum nicht auch Charon? Dionysos ist ein Fremder, kein Schiffer und sizt vorn; Charon will durch seine Hülfe sich Erleichterung schaffen, und jener soll dabei Gelegenheit finden, sich recht albern zu zeigen. Auch wird aus seinem Rudern nicht viel. Der andere aber ist ein überdrüssiger Fährmann, der lieber stöſst, wo es

angehet; und es vermehrt eben den komischen Anschein, wenn er grade selbst die Unnüzlichkeit des Ruderns gleichsam bekundet. „Nun so locke" sagt Dionysos, worauf Charon seinen gewohnten Ruf zu zwei Malen erhebt, der aber durch jedesmalige Wiederholung der Endsylbe zur daktylischen Dipodie wird [30], die dem Laut der Unken ziemlich nahe kommt. Sogleich erhebt die ganze Schaar ihr Gequäke: Brekekekex koax koax. Einfach gesungen, sei es nun in Antiphonie oder in Symphonie, ist diese Zeile offenbar nur geringer Wirkung fähig, wie sie in keiner Weise die Absicht erfüllen konnte; wir fassen daher die Vorstellung davon, dafs auf dem Gesange des Brekekekex die Stimmen des jedesmaligen Flügels nur nach einander einfielen in jener Art eines Kanon, die wir schon im vorigen Abschnitte bei dem Labe labe etc. der Eumeniden angegeben haben, und zwar in Antiphonie, und dann auf der lezten Sylbe kex in den Grund-Accorden zusammen trafen, worauf dann die gesamte Schaar einhällig die lezte Dipodie koaxte. Dieselbe Zeile wird durch den ganzen Gesang in grader Zahl wiederholt, welches uns überzeugt, dafs je die eine Zeile auf den rechten Flügel fiel, und die andre auf den linken. Der übrige Gesang wechselt zwischen Dionysos und dem Frosch-Chore, weshalb er wol auch von Seiten des lezten nur einstimmig, und auf die Koryphaien möchte vertheilt gewesen sein. Es ist aber noch anzumerken, dafs wo zum vierten Male der Gesang auf den Dionysos fällt, die vorlezte Zeile ebenfalls in jenem Froschgequäke bestehet. Wir können nicht glauben, dafs ihm dies so hin gegangen sei; die Schaar der Frösche mufste, scheint uns, es neckend wiederholen, und zwar durch beide Flügel, welches dann statt der zehn nieder geschriebenen, in Ganzen zwölf Wiederholungen derselben Zeile gäbe.

Dieses Stück wurde am Tage der Chytroi aufgeführt, das ist am dritten Tage der Lenaien. Darum erklären diese Frösche selbst sich für jene, die an dem genannten Tage in den Sümpfen des Dionysos dem Gotte zu Ehren ihr Gequäk anzustimmen pflegten, sobald ein Schwarm lustiger Trinker sich zeigte, um dort seinen Jubel auszulassen; folglich werden statt des Acheron hier die Limnai des Dionysos zu Athen dreist hinein geschoben, und den hier fahrenden Dionysos wollen diese Frösche nicht für den rechten anerkennen: auch behandelt Er sie gar nicht als die seinigen. Vom Sizen auf dem blofsen Brette thut ihm das Gesäfs weh, und das Koaxen ärgert ihn: als er es nachahmt, versichert er, sein Hinterer werde mitsingen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dafs die gedrohte Begleitung wirklich erfolgte. So was auf der Bank nachzuahmen war

30) Ὠὸπ ὅπ, ὠὸπ ὅπ.

wol nicht schwer. Einer der Scholiasten behauptet, die Frösche seien nicht in der Orchestra wirklich zum Vorschein gekommen; allein diese Herren sind aus Zeiten, wo alle Vorstellung vom Spiele der alten Komödie so ziemlich verloren war, und sind also, was dies betrifft, nicht immer gültige Zeugen. Grade dieser Auftritt wäre ohne ein orchestisches Gegenspiel zu dem Spiele des Skenikers doch zu kahl und unbedeutend ausgefallen, wie kurz man ihn auch gemacht hätte; er spielt aber eine ziemliche Weile, mufste es, auch wenn Alles in Verhältnifs bleiben sollte. Und wie wäre glaublich, dafs dieser Dichter die Sprünge und Säze solcher komischen Gestalten, und den Spafs mit ihren Frazen-Gesichtern zur Belustigung seiner Zuschauer verschmäht haben sollte. Unter den mancherlei gangbaren Morphasmen gab es gewifs auch einen, der auf die Nachahmung dieses Thieres angelegt war: Haupt-Bewegungen desselben liegen der menschlichen Bildung so nahe, dafs sie unwillkürlich an diese erinneren; anderen hat es zu eigen, die nachzuahmen mehr Geschicklichkeit fordern, als etwa das Hals-Drehen der Skopias, und gut nachgeahmt, wohl possierlich werden. Und zudem sind diese Frösche des Dichters Aushänge-Schild, Ihm eine Anspielung auf die Leute, die er sich hier zum Ziele genommen.

Sie erschienen also allerdings, und eben so wirklich, wie sie sangen, tanzten sie auch vor den Augen der Zuschauer: sie waren das einzige Mittel, die Orchestra im komischen Sinne zum See umzuwandeln; was freilich eben nicht nöthig, aber doch allemal gut war, wo es auf so echt komische Weise bewerkstelligt werden konnte. Da sie jedoch nicht den eigentlichen Chor dieses Stückes bilden, sondern nur eine beiläufige Erscheinung sind; so waren ihrer auch gewifs nicht vier und zwanzig, so viel jener zählen soll. Wenn auch der Gesang es vertragen hätte, welcher jedoch, da das Menschliche desselben doch vorherrschen sollte, nicht ein allzu vollstimmiges Gequäke forderte; so war dagegen für den hierbei möglichen Tanz, eine geringere Zahl vorzuziehen, etwa von zwölf, höchstens vierzehn Choreuten. Doch wie bildete nun dieser Tanz seine Turen, abgesehen von jenen Geberdungen, die sich von selbst verstehen: die gestreckten Säze, das Hocken und breitbeinige Hüpfen? Ohne Zweifel mufsten sie gleichsam neckend den Kahn verfolgen; dieser Kahn aber konnte einmal nicht anders, als die Runde der Orchestra machen. Von dem Dromos mufste er in grader Richtung abstechen; und da es aufser dem Dromos nichts giebt, was hier Ufer vorstellen könnte, so mufste er an ihm wieder auf der anderen Seite landen. Folglich blieb den Fröschen auch nichts übrig, als sich in demselben Kreise zu bewegen, ohne darum den dithyrambischen Reigen bilden zu müssen: wir stellen uns dies ungefähr so vor. Bei dem Absto-

ſsen des Kahnes sprangen die Frösche von der Wand der Orchestra hervor und reiheten sich nieder hockend als zwei Chor-Flügel zu beiden Seiten der Thymele, doch so daſs sie nicht bis an den Durchmesser der Orchestra hinaus reichten. Der Kahn fuhr so, daſs der rechte Flügel innerhalb der Runde blieb, die er machte. Auf Charons Lokkung gieng das Gequäke los, und während der rechte Flügel dies still hockend verführte, verfolgte der linke den Kahn, ihm jenseits um die Thymele nach ziehend. Bei dem Koax koax, welches wir für ein Tutti ansehen, saſs wieder Alles still: denn welcher Frosch singt, bewegt sich nicht; bei der Wiederholung des linken Flügels zog der rechte dem Kahn entgegen, und so verfolgte jener stets denselben, indeſs dieser ihm immer wieder entgegen kam. Dionysos schlägt einigemal mit dem Ruder nach ihnen, und die er hätte treffen können, wichen dann in langen Säzen aus, um sogleich wieder in die Reihe zurück zu kehren. Der jedesmal singende Koryphaie hockt oder stehet zwar so lange still, aber die Choreuten seines Flügels brauchen darum es nicht auch zu thun, da er in langen Säzen, allenfalls quer ein, bald wieder seine Stelle erreicht. So wäre der Tanz immer in Bewegung; bald wären beide Flügel neckend um den Kahn, bald verfolgte ihn nur der linke. An längeren Stanzen haben die Koryphaien drei zu singen, wovon die lezte nach unsrer Ansicht von beiden Koryphaien zusammen gesungen werden muſste; und schon bei dieser hörte der Tanz auf, die Koryphaien aber befanden sich vor der charonischen Stiege. Denn jezt nahete sich der Kahn wieder dem Ufer, und die Frösche blieben zurück. Bei Charons leztem Rufe entweichen die Frösche wieder des Weges, woher sie gekommen; nachdem Dionysos ausgestiegen und das Fährgeld bezahlt hat, fährt auch Charon zurück, und zwar in möglichster Eile, als wäre der Kahn um Vieles leichter geworden.

Nach unsrer Vorstellung hätten wir also hier dreierlei Spiel vor Augen gehabt: jenes der Haupt-Rolle; den Tanz der Frösche, und das stumme Affen-Spiel des Xanthias auf der Thymele, der schwerlich ermangelt haben wird, seinem Herrn Grimassen zu schneiden, während derselbe zu seinen Füſsen vorbei fuhr. Sobald aber Dionysos ausgestiegen ist, schreit er ungeduldig nach diesem seinem Knechte, den der Weichling nicht entbehren kann. Dieser wendet sogleich auf seinem Size sich nach dem Schrei um und erwiedert ihn mit dem Kazen-Schrei, Iau, springt dann hinab, rennt um die Thymele zu dem Herrn hin, begrüſst ihn, und nun gehen sie weiter. Sie lenken aber wieder in die Orchestra ein und wenden sich hart um die Thymele herum. Doch sogleich stuzet Dionysos, der voran schreiten wil, als könnte er sich nicht zurecht finden, und fragt; Was ist dies hier? Xanthias schreitet nun auch forschend vor, und zur Erde

blickend, antwortet er, Finsternifs und Morast. Dionysos fragt etwas ängstlich: Siehst du auch wol die Vatermörder und Meineidigen, wovon Jener sprach? Nehmlich Herakles, den er durch dieses Jener ziemlich familiär bezeichnet, hatte ihm solches Gelichter hier versprochen. „Und du nicht?“ erwiedert Xanthias, auf das Theatron hin deutend. „Ja, beim Poseidon, jezt sehe auch ich sie,“ versezt Dionysos. Indem sie dies sprechen, sind sie hinter die Thymele gelangt und stehen still. Vollends bei diesem Spiele, das unmittelbar auf die Zuschauer gerichtet ist [31]), darf man sich ja nicht die Gesticulation allzu leise andeutend vorstellen: vielmehr mufs eben die Übertreibung wieder die Bitterkeit mildern. Bei der Frage „Und du nicht?“ mufste Xanthias mit ausgestrecktem Arme auf den ganzen Halbkreis herum deuten, und der dickbäuchige Herakles folgte mit erhobenem Blicke dem Winke staunend nach. Dies macht den bitteren Ernst zum erträglichen Spafse, nach jenem französischen Sprichworte: *Qui trop dit, ne dit rien.* Doch was nun zu thun? fragt Dionysos weiter, und der Knecht meint, das Beste möchte wol sein, weiter zu eilen: denn jezo kommen sie in die Region der Ungeheuer; und somit gehet dieser voran. Sie wenden sich allmälig um die Thymele wieder der Bühne zu, und Dionysos, gar froh auf keine Unthiere zu treffen, macht sich über jenen Gesellen Herakles lustig, der ihn hatte schrecken wollen, prahlt mit seinem Muthe und seufzet nach Abentheuern. Allein so recht ums Herz ist ihm dabei doch nicht, und wol möglich, dafs sein hinteres Gewissen die vordere Grofssprecherei etwas laut Lügen gestraft habe. Denn der hämische Knecht scheint so was zu benuzen, schaut plözlich wie erschrocken hinter sich, wobei es zum Spafse gehört, dafs er seinem Herrn selbst grade ins Gesicht schaue, und sagt, Ich höre aber Geräusch. Alsbald wird dem Grofssprecher angst, und obschon er hinter sich nichts entdeckt, befielt er doch Vorsichts halber dem Knechte, hinten zu gehen. Nun hört aber dieser Schalk das Geräusch vor sich; und sogleich mufs er auch wieder voran gehen. In der Maske des Dionysos mufste einer von jenen Menschen für seine ganze Classe dem Spotte preis gegeben sein, die viel Geschrei zu verführen pflegten, mit ihrer Person aber nie zahlten; oder dieser Schwank blieb müfsig und ohne Salz. Der Knecht stellt sich nun ernstlicher an und giebt vor, ein Ungeheuer zu sehen, das sich immerfort verwandelt: bald ists ein Rind, dann ein Maulthier, jezt ein schönes Weib. So höchst verzagt der dicke

31) Vorher im See erschienen nur die Sinnbilder, oder will man lieber die Schemen? des leichteren Gesindels, das allenfalls milder sich noch bildlich darstellen liefs; hier aber im finsteren Drecke, hier steckt das echte Volk, das durch kein Bild vertreten werden konnte; sie mufsten selbst heran.

Gott auch geworden war, will er jezo doch darauf los gehen, nachdem er das lezte vernommen; allein leider wird es eben wieder zum Hunde. So ists also eine Empuse, meint er, und sein Knecht versichert es auch; ihr Gesicht, sagt er, sprühet Feuer. Hat sie auch den ehernen Fuſs? fragt jener; allerdings, erwiedert der Knecht, und den anderen von Dreck, das kannst du mir glauben. Ohne Widerrede ist dies vielgestaltige Ungeheuer das sogenannte werthe Publikum selber. Xanthias muſste in diesem Spiele bald hierhin, bald dorthin schauen: denn wie sich die Erscheinung verwandelt, stehet sie wieder wo anders; aber wohin sollte er wol schauen, als umher in dem Theatron? wo auch des verzagten Herrn unsichere Blicke herum schweiften, als könnte es eben so gut auch an denjenigen Stellen gefunden werden, die des Xanthias Blick nicht traf. In der Angst richtet endlich jener sich an den wirklichen Hiereus oder Priester des Dionysos, der mithin in dieser Gegend des Theatron sizen muſste, und zwar in Folge seiner Würde auf einer der vorderen Reihen. „Rette du mein Leben, daſs ich noch ferner mit dir zeche.“ Der Priester soll das Leben des Gottes retten, der sich also nicht Gott zu sein bekennet, sondern einer von den gewöhnlicheu Gästen des Priesters. Wahrscheinlich muſste wol der Priester in den Dionysien herkömmlich ein Gastmahl geben, wo es waidlich hergehen mochte; zugleich aber scheint es, dieser Priester sei auch sonst ein Freund des Schmausens gewesen, und dabei nahm man es mit den Gästen überhaupt nicht zu genau: auch ein rechtlicher Mann nahm unter ihnen wol einen zweideutigen Gesellen mit auf, wenn er nur ein lustiger Bruder war. Ein solcher war aber jener Kallias, und auch sonst wol, wie verworfen, doch sicher nicht von den gefährlichsten. Dies bemerken wir hier mit Fleiſs.

Jetzt sind unsre Skeniker wieder auf den Dromos gelangt, der wieder das andere Ufer des finsteren Morastes vertritt. Wie Einer, der auf schlimmen Wegen dem Anderen voran gegangen, ruft Xanthias: Freue dich, es geht uns herrlich und wir können sprechen wie Hegelochos: Gerettet aus den Fluten schau' ich, Wiesel, dich [32]. Die Empuse ist verschwunden; doch der dicke Feigherzige kann sich nicht beruhigen, ehe nicht sein Knecht es ihm mit dreimal wiederholtem Eide bekräftiget. Nun erleichtert er sein Herz. „Ich Elender; wie erbebt' ich beim Anblicke dieses Gespenstes!

32) Dies ist ein Spaſs, den verschiedene Komiker jener Zeit angebracht haben sollen. Hegelochos war ein Schauspieler, der unter Anderem auch in des Euripides Tragödie die Rolle des Orestes gespielt hatte, in welcher das Unglück wollte, daſs er in dem citirten Trimeter durch Vernachlässigung des Apostrophs aus γαλήν' (die Stille) γαλῆν (das Wiesel) machte: welches unter Athenäern unmöglich unbelacht bleiben konnte.

aber jener Schreckhafte dort erbebte sicher noch ärger als ich." Die erste Hälfte hiervon mufs man sich mit Übertreibung vorgetragen denken und in melisch gesteigerter Recitation; die lezte in einer plözlichen Anwandelung des Muthwillens und fast wie gewöhnliche Rede. Einige haben gemeint, diese lezte Apostrophe ziele auf den Xanthias, obgleich dieser sich durchaus muthiger erweiset als sein Herr. Brumoy dagegen meinet, jener Schreckhafte, den Dionysos hier bezeichnet, sei derselbe Priester, den er kurz vorher um Hülfe angerufen. Es wäre doch eben kein Wunder, wenn der Priester feiger wäre als der Gott; doch warum hätte er ihn dann um Hülfe angerufen? Darum, weil in keiner seiner Apostrophen, die er an einen oder alle Zuschauer richtet, der Skeniker als ein Gott erscheinen will: er legt für solchen Augenblick die Rolle ab, und spricht in eigener Person, die aber hier wieder eine andre ist, als der Skeniker selbst. Es müfste also jener Priester noch feiger gewesen sein als die Person, unter welcher der Skeniker den Dionysos spielte; welches in dem Amte wenigstens nicht nothwendig liegt. Aber die Person, deren Porträt der Skeniker war, safs gewifs auch in den Reihen des Theatron, es mochte nun sein wer es wollte, doch höher oben; und da jezt Dionysos weiter ab im Dromos stand, konnte er ihn deutlich unterscheiden und bezeichnen. Wir meinen daher, der Skeniker habe auf den Kallias, Sohn des Hipponikos, hin gedeutet, sagen wollend: Jener, dessen Feigheit ich vor Augen stellen will, ist in der That doch noch feiger, als ich ihn dargestellt habe. Er fährt dann weiter fort: Weh mir! woher kommen mir doch diese Unfälle? Welchen der Götter klag' ich an der Verfolgung: „den Äther, des Zeus Lusthäuschen?" oder „den Fufs der Zeit." Beides sind Ausdrücke des Euripides, die Dionysos schon früher einmal angebracht hatte.

Das ganze bisherige Spiel diente nur die Haupt-Rolle in ihren Abstufungen ans Licht zu bringen als lockeren Bruder, als Wildfang, Indifferentist, Grofssprecher und Feige-Memme. Als Dionysos seinen eigenen Priester um Rettung angerufen, fällt es dem Xanthias ein, zu sagen: Wir sind verloren, o Herakles! Gleich bittet Dionysos, ihn ja nicht mit diesem Namen zu nennen; da ruft jener, Dionysos! und das will dieser noch weniger leiden. Allein noch hat diese Verspottung nicht ihren Gipfel erreicht: es ist nur noch Vorspiel. Wo sie jezt stehen, haben sie die Fluren der Seeligen erreicht, und von nun an greift die Skene wieder in das Spiel ein: jene schöne Flur ist die Orchestra; die Skene gilt für den Pallast des Pluton. Alsbald wird ein nahendes Flötenspiel vernommen: nothwendig von der Seite der Heimath; denn die Seeligen sind hier zu Hause. Sogleich riecht Dionysos den mystischen Fackel-Dampf. Um zu belauschen, was sie etwa vorhaben, verstecken sich die beiden Skeniker, grade wie in den

den Choëphoren Orestes und Pylades, und grade in demselben Winkel; aber so still sich die Heroën dort verhielten, so wenig vermögen es diese Wichte. In demselben Augenblicke tritt der Chor singend durch die Eisodos ein. Nach einem gangbaren Glauben gelangten nur diejenigen nach dem Tode in die Fluren der Glückseligen, die in die eleusinischen Geheimnisse der Demeter eingeweihet waren; da nun diese Weihe ohne Rücksicht auf das Geschlecht ertheilt wurde, so hätte hier der Chor füglich aus Männern und Weibern gemischt sein können. Allein auf Erden verstanden jene Leute keinen Spafs mit ihren Geheimnissen, mufsten also wol hier ersezt werden durch Glieder einer minder ernsten Weihe, der Weihe des Dionysos selber, der überall Spafs verstehet. Es sind tüchtige alte Saufbrüder, die jedoch, als Seelige, die Schwäche in den Knieen nicht fühlen, sondern sich ziemlich wie lustige Jünglinge gehaben; aus welchem Gemische von Alter und Jugend dann ein ganz leidlicher Chor heraus kommt. Es ist dies der eigentliche des Stückes; er bestand also aus vier und zwanzig Personen mit Einschlufs der beiden Koryphaien, die wahrscheinlich Thyrsos - Stäbe führten; aber aufser den Flöten - Bläsern trat ihnen noch ein Paar Fackelträger vor. Bacchisch waren sie gewifs gekleidet, das heifst sie waren mit Epheu gekränzt, hatten rothe Kothurne und bunte Kleider, doch waren diese wol ziemlich kurz. Masken brauchten sie nicht: es gab hier nichts Besonderes zu individualisiren, und es war genug, wenn sie anständige Bärte hatten, die nur an den Koryphaien greis zu sein brauchten; viel mehr lag es in dem Geiste des lustigen Spieles, wenn in diesen munteren Alten, die durch keinen gewaltsamen Unglücksfall in ihr Elysion gekommen sein sollten, der Zuschauer, in Athen noch lebende Jünglinge wieder erkannte. Sie traten ein in jener viereckigen Ordnung zu sechs in der Fronte, und die Choreuten im vorderen Gliede trugen noch ein Opfer von Schweins - Fleisch: wahrscheinlich eine grofse Wurst. Possierlicherweise mag diese nur von Werch gemacht gewesen sein, da sie auf der Thymele geopfert werden, und alsbald auch verbrannt sein mufste. In weitschichtigen Gliedern, und die Ordnung eben nicht sorgfältig beibehaltend, kommen sie herein gezogen in einem halb tanzenden, halb taumelnden Gange bei dem Gesange des Freudenrufes: Ἴακχ' ὦ Ἴακχε. Dafs im Texte dieser Freudenruf nur zweimal hinter einander vorkommt, darf nicht genommen werden, als sei er auch im Spiele nur die zwei Male vernommen worden: damit wäre man nicht weit gekommen; es ist nur überhaupt eine Bezeichnung der Wiederholung, und ihrer Art. Wenigstens drei Paar Ausrufungen waren vonnöthen, um damit bis mitten vor die Thymele zu gelangen: nehmlich gleich innerhalb der Eisodos erhob der erste Koryphaie dies Jauchzen, und der rechte

Flügel sang es nach; etwa mitten in der Parodos wiederholte es der zweite Koryphaie mit dem linken Flügel; und vor die offene Orchestra gelangt, sangen es beide Koryphaien vor, und der gesamte Chor nach. Dazwischen spielten die Flöten fort, wie auch bei der Entwickelung der Chor-Flügel zu beiden Seiten der Thymele.

Dieser Chor also war aufser allem Zweifel ein bacchischer. Auch erklären sie sogleich den Ort, den sie betreten, für die Wohnung des Dionysos, für die Orchestra schlechthin, obgleich sie sie in demselben Athem eine grüne Flur nennen. Der angebliche Gott stehet unweit seines Chores, der ihn hier besinget, ohne ihn zu bemerken; und Er vernimt ihren Paian, ohne sich einfallen zu lassen, dafs er an ihn gerichtet sei. Er bespricht sich mit dem Knechte darüber wie über eine ihm fremde Sache. Nicht bei dem göttlichen Namen: erst als er Kallias, den Sohn des Hippobinos nennen hört, fühlt er sich freudig angeregt, tritt vertrauend aus seinem Hinterhalt und fällt ein in des Chores Schwank, nach der Wohnung des Pluton fragend, wie man in der Stadt sich nach eines Bürgers Wohnung erkundiget; und troz seines Costumes begrüfst jener ihn auch jezt nicht als seinen Gott, sondern bescheidet ihm, wie einem gewöhnlichen Bürger. Die Thymele war und bleibt schlechthin nichts andres als der Altar des frölichen Gottes; der Rausch, der von ihm ausgieng, hatte jenen närrischen Taumel der Höllenfahrt bewirkt und unterhalten, der sich um ihn herum drehte und nicht von ihm weg konnte; in der äufseren Form war dies ein Taumel der Trunkenheit, wovon das jezt Nachfolgende gleichsam den Traum vorstellet.

Vor dieser Thymele angelangt, wird sogleich das Opfer von Würsten auf dieselbe nieder gelegt und von den Fackelträgern angezündet, da es dann in einem Augenblicke auflodert und auch verzehrt ist; und dann beginnt ein regelmäfsiger antistrophischer Reigentanz. Obschon im trunknen Kordax getanzt, mufs er doch noch ziemlich ordentlich und gemäfsigt ausgeführt worden sein; es ist nicht blos zum Spafse, dafs der Chor selbst ihn keusch und anständig nennet [33]); denn mit dem nun bald beginnenden Episodion will das Spiel gewissermafsen eine tragische Miene annehmen, die sich schon im Antistrophikon spüren läfst. Was vor und nach der Strophe die Skeniker recitiren, mufste nicht viel mehr als blos gesprochen sein, das lezte sogar sehr schnell gesprochen, so dafs es keinen grofsen Zeitraum zwischen den beiden Tanz-Turen einnahm. Nach der Antistrophe tritt der erste Koryphaie in der Mitte zwischen beiden Flügeln auf den Dromos vor, das Gesicht gegen das Theatron gekehrt, und stimmet jenen

33) Am Schlusse der Strophe: — — ἁγνάν, ἱερὰν
ὁσίοις μύσταις χορείαν.

anapästischen Weihe-Gesang an, worin er in der hämischen und possenhaften Weise der Komödie alle die Unreinen bezeichnet, die vor seinen Mysterien den Plaz räumen sollen. Nach grade versteht es sich wol, daſs dieser Bann an die Zuschauer gerichtet war, und daſs folglich da, wo er den Unreinen zu weichen gebietet „zum ersten, zweiten und dritten Male“ er sich langsam von der Rechten zur Linken im Halbkreise umwenden muſste, und dann schneller wieder zurück, indem er seinem Chore zu singen gebietet.

Der nun folgende Gesang aber gehört nicht blos dem einen Flügel, wie die Herausgeber anzunehmen scheinen; nach unsrer Ansicht sang dies nicht nur der gesamte Chor, mit Ausschluſs des ersten Koryphaien, der eben lange genug allein gesungen hatte; sondern es wurde zugleich auch Kordax getanzt, und zwar von jedem Choreuten für sich, und von Allen durch einander, doch so, daſs dabei keiner weit von seinem Plaze kam. Ohne recht dazu zu gelangen, will dieser Gesang jene Göttin preisen, die gelobt hat, für die Erhaltung der Stadt zu wachen, was auch Thorykion dagegen anfangen möge. Da aber doch hier in den Fluren der Seeligen der Demeter gedacht werden muſs, deren zu ernste Mysten diese Bacchanten vertreten sollen, so gebietet nun der erste Koryphaie, wieder in Anapästen, auch dieser Göttin einen Hymnos andrer Art zu widmen; dieser Hymnos aber wird wie das vorige vom gesamten Chore gesungen, doch sicher still stehend. Was nach dem Weihe-Gesang des Koryphaien bis hierher folgte, vertrat komischer Weise die Epodos, und schloſs also den Weih-Gesang oder die Bann-Formel in den Gesang des vollständigen Reigen ein, wie dort in den Choëphoren die Verwünschung der Missethäter von den frommeren Gebeten umschlossen wurde. Jezt folgen Stasima. Der erste Koryphaie gebietet singend, nun auch jenen lustigen Gott zu preisen, der nie ermangelt sich zu diesen Tänzen einzufinden; und nun folgen drei Stanzen, wovon die erste wol still stehend, und vom vollen Chore gesungen wurde, die zweite vom rechten, die dritte vom linken Flügel; diese lezten aber wurden doch wahrscheinlich zugleich getanzt, nur in welcher Form? möchte nicht leicht auszumitteln sein; sicher jedoch geschah es nicht in der gewöhnlichen des dithyrambischen Reigen. Allein der versteckte Gott findet sich noch nicht ein, so einladend dies auch für ihn gewesen sein sollte. Wohl melden Xanthias und Dionysos, daſs sie Lust genug hätten, hervor zu treten; doch thun sie es noch nicht, und so muſs der Chor sich zuvor wieder besinnen, daſs er eigentlich ein Chor der Demeter sein sollte. Er fängt also ein jambisches Spiel an in der Art, wie es, dem Mythos nach, die Jambe oder Baubo anstellte, um die kummervolle Demeter zu erheitern. Rhythmisch genommen, bestehet der Gesang aus fünf gleichen und kurzen jambischen Säzen, wovon aber das erste und das

zweite Paar, jedes für sich nur Einen logischen Saz bilden. Unstreitig blieb dieser Gesang immer einstimmig, und es ist auch schwer zu glauben, daſs er ohne Tanz geblieben. Eben so wie Baubo, beflissen die Göttin zu zerstreuen, sicher ihre Schwänke mit frazenhaften Geberden begleitet haben wird; eben so muſsten auch hier die Sänger vor ihren Zuhörern sich närrisch gehaben. Wir glauben also es uns so vorstellen zu müssen, daſs der erste sechszeilige Saz von dem ersten Koryphaien sei gesungen und getanzt worden, der zweite vom anderen. Der Tanz mag in muthwilligen Bocks-Sprüngen bestanden haben; aber er zerfiel jedesmal, wie der Rhythmos des Gesanges, in zwei gleiche Abschnitte. Den dritten Saz hebt wieder der erste Koryphaie an, und so sollte es fortgehen; allein er kommt damit nur zur Hälfte; der versteckte Dionysos kann nicht länger an sich halten; er bricht hervor und nimt für sich die andere Hälfte, eben so springend wie der Koryphaie. Da jedoch sein Gesang eine Frage war, die beantwortet sein will, so fällt noch auf den Chor eine dritte Hälfte, die in Melodie und Tanz den Saz des ersten Koryphaien eben so gut ergänzen könnte wie das Einfallen des Dionysos; mir jedoch wird glaublich, daſs sie der zweite Koryphaie übernommen habe. Den Inhalt dieser Posse sehe man im Texte nach, um zu beurtheilen, in wie fern er sich zu der hier angegebenen Form schickt oder nicht.

Nicht sobald also hört der angebliche Dionysos den Namen Kallias, dessen Vater der Koryphaie boshaft Hippobinos nennet, als er sich selbst erkennet und in närrischer Weise die einfache Frage singend vorträgt: „Könnt ihr nicht uns beiden sagen, wo hier Pluton zu finden? Wir sind fremd und eben erst angekommen.“ In demselben Tone wird ihm gesagt, er brauche nicht weiter zu gehen: denn dort, in der Skene, sei dessen Thüre. Es ist nicht unmöglich, daſs hierbei an eine Zweideutigkeit zwischen Pluton und Plutos gedacht werden sollte, welcher dann auch die Skene entsprach. Von hier an stellt sie in der Art der Tragödie nur ein einziges groſses Wohnhaus dar, mit zwei Flügel-Gebäuden: und nach unsrer Art, das komische Spiel anzuschauen, muſste sonach die mittlere Fronte an das Haus eines bestimmten reichen Bürgers in Athen erinnern. Wenn wir nun am Schlusse merken, daſs es auf ein frölich Gastmal bei diesem, unserem Dionysos gar wohl bekannten, Pluton hinaus läuft, so können wir uns nicht erwehren, uns unter demselben, unter ihm, der es mit den dionysischen Spielen zu Athen doch noch so ernstlich nimt, eben jenen Hiereus des Dionysos vorzustellen, der unseren Helden schon früher retten sollte, und bei dem er schon öfter geschmaust zu haben sich rühmte; und folglich hätte die Skene auch das Haus dieses reichen Priesters dargestellt. Als Dionysos den nöthigen Bescheid erhalten, ruft er dem zurück gebliebenen Knechte zu, das Reise-Bündel wieder aufzunehmen, was dieser halb un-

willig thut; und während nun die Skeniker von der Seite der Fremde die Bühne besteigen, singet der Chor ein Lied, das die Herausgeber zerschneiden und auf die Chor-Flügel vertheilen. Wir sollten meinen, es gehöre dem ersten Koryphaien allein, und sei hauptsächlich an die Zuschauer gerichtet.

Jezt kommen wir an das Episodion; allein auch dieses beschäftiget sich noch eine Weile, den Helden des Stückes erst recht an den Pranger zu stellen, ehe es zu jener Handlung kommt, die der Vorwand zum ganzen Spiele war, ich meine das Gericht über die beiden Tragiker, das hier das Stück beschliefset, wie beim Äschylos die Trilogie mit dem Gericht des Areopagos schlofs. Die Skeniker besteigen das Logeion und treten in das Proskenion vor die Mittel-Thüre. Plözlich stuzt der komische Dionysos, besinnt sich, dafs er hier fremd sein soll, und bekommt einen Skrupel. Auf welche Weise klopf' ich wol an diese Thüre? fragt er bedenklich sich selber: Auf welche Weise? wiederholt er dann gegen den Knecht, und sogleich wendet er sich auch gegen die Orchestra um, und fragt alle Welt: Wie klopfen die Einwohner hier an? Doch der Chor nimt nicht mehr Kunde von dieser Frage als die Zuschauer, obschon der erste Koryphaie noch von seinem lezten Gesange her auf den Stufen der Thymele stehen mufste, wo er den Skeniker leicht ins Auge fafste, und wo er wol den ganzen Auftritt über, bis zur Parabasis, stehen blieb. Auch der ganze Chor mochte sich, besser zu schauen, an die Thymele zurück gedrängt haben, und wartete da muthwillig stumm den Ausgang des Spafses ab, dessen er gewärtig war. Deswegen antwortet sogleich Xanthias, er solle sich doch nicht mit solchen Fragen aufhalten, sondern frisch weg, wie in der Tracht, so auch im Muthe, sich als ein Herakles darthun. Dionysos also klopfet mit der Keule an, den Thür-Hüter rufend, der drinnen mit Wer da? entgegnet und zum Bescheid erhält, es sei der gewaltige Heros.

Der Thür-Hüter spielt den Aiakos; allein dieser Aiakos kann dennoch nach Maske und Costum nichts weiter vorgestellt haben, als einen derben Knecht mit einer unverschämt kecken Miene. Kaum hat er den Namen vernommen, so plazt er zur Thüre heraus und donnert in komisch übertriebenem Zorne possierliche Drohungen und Schelt-worte heraus gegen den vermeinten Räuber des Kerberos. Alles dies mufste Aiakos grade vor sich hinaus bellen, ohne Jemand recht ins Auge zu fassen, und trat dabei wol nicht einmal aus der Thüre hervor. Denn alsbald eilt er wieder ins Haus hinein, jene Ungeheuer herbei zu holen, mit welchen er gedrohet hatte, und schlägt also die Thür wieder hinter sich zu. Doch so wenig auch dieser Knecht Aiakos bei den Zuschauern Täuschung beabsichtiget, mufste er doch mit seinem gewaltigen Geschrei den feigen Dionysos in

Schreck sezen, indefs Xanthias, jenen sogleich als seines Gelichters erkennend, ohne anderen Affect, als den der schadenfrohen Erwartung da stand. Gleich nach dem Anpochen mufste Dionysos, weil die Thüren nach aufsen aufgehn, wieder zurück getreten sein, und zwar nach der Seite der Fremde hin. Bei der Erscheinung des Aiakos zog nun der Angstvolle sich in dieser Richtung rückwärts noch weiter hinter seinen Knecht zurück, so dafs Aiakos mehr diesen als den Herrn vor Augen behielt, doch ohne Einen von ihnen bestimmt anzuschauen. Allein das Gebrüll dieses Thür - Hüters drückte so plözlich und tüchtig auf des Gottes armes Herz, dafs er hinter der Schuzwehr, die ihm sein Knecht gewährte, sich allmälig an das Eck des Paraskenion hin schlich und da nieder hockte um sich zu entledigen. In der Wirklichkeit erleichtert eine solche Angst sich freilich unversehens und ohne Vorbereitung, allein die Komödie parodiirt sich selbst lieber in solchen Fällen, um es merklicher, und zugleich minder ernstlich zu machen. Er mufste also recht in die Augen der Zuschauer hervor treten: indem der Feige sich vor dem Gefürchteten verbergen will, mufs er eben um so besser ans Licht treten; und durch die Anstalten, die der Schauspieler gewifs nicht gemäfsigt haben wird, bereitet er das, was wir ein Spectakel nennen würden [34]). Sobald nehmlich Aiakos wieder abgetreten ist, siehet Xanthias sich nach seinem Herrn um, und findet ihn in jener Stellung. He du! was ist dir angekommen? ruft er lachend, und bekommt zur Antwort: „Ich — etc.; rufe du den Gott an." Durch diese Redensart will er sein Produkt für ein heiliges Opfer ausgeben [35]). „Lächerlichster" spricht Xanthias „wirst du nicht eilen aufzustehn, bevor dich jemand von hier eräugnet?" und Dionysos erwiedert: Mir gehet die Seele aus; halte mir den Schwamm ans Herz. Einen Schwamm gebrauchten die Alten zu einem gewissen Dienste, zu welchem wir auch wol die gelehrtesten Abhandlungen zu verwenden pflegen, weshalb Jeder einen solchen bei sich führte, oder sein Pedissequus für ihn. Der Knecht thut es; aber der Herr ergreift seine Hand und führt sie wo anders hin. „Wo denn hin?" sagt Xanthias „Ihr guten Götter? da hast Du das Herz?" Der Herr verhehlt nicht, dafs es ihm so weit hinab gesunken war, und erhebt mit Selbstzufriedenheit sich aus der ängstlichen Stellung. O du furchtsamster der Götter und der Menschen! ruft der Knecht aus [36]). „Wie wäre ich furchtsam?"

34) Ein Gegenstück hierzu haben wir aus den Ekklesiazusen schon angeführt.

35) Wenn das Opfer angezündet war, wurde diese Formel (κάλει θεόν) ausgerufen, worauf die Invocation erfolgte. Brunk meint auch, Dionysos deute damit an, dafs er sich rein ausgeleert habe.

36) Diese sonst auch wol in ernstlicheren Gelegenheiten nicht ungeläufige Redensart, wird hire durch ihren Widerspruch gegen alle Täuschung um so komischer.

erwiedert Dionysos, der sich sehr erleichtert fühlt „da ich doch den Schwamm von dir forderte; an meiner Stelle hätte das kein Andrer gethan.“ Was sonst? fragt Xanthias. „Er wäre, war er furchtsam, fortstinkend hocken geblieben; ich aber habe mich wieder aufgerichtet, und sogar noch den St . . . gewischt [37].“

Denselben Auftritt sah man noch in unseren Tagen oft von dem Fanfarone bei den welschen Burratini aufführen. Die Feige - Memme nähert sich ihrer Culmination; aber noch mufs sie höher steigen. Durch die eben erzählte tapfere Handlung sind beide Skeniker wieder vorwärts auf das Logeion gerathen; und man wird sich erinnern, aus welchen Gründen wir schon früher das Flügel - Gebäude auf der entgegengesezten Seite, die tragisch an der Skene die Seite des Gesindes, und überhaupt die weibliche bedeutet, als bis an das Logeion vortretend angegeben haben. Jezt behauptet Xanthias, was seinen Herrn so in Angst gejagt habe, sei ihm selber nur ein Spafs gewesen; und hierdurch geräth der Herr auf den Einfall, die Rolle mit ihm zu wechseln: denn er hat noch die vernommenen Drohungen in frischer Erinnerung. Doch kaum hat er die Keule und die Löwenhaut abgegeben, und dagegen die Pera angenommen [38], als aus jener Gesinde - Wohnung eine Magd der Persephone hervor tritt, und den eben zum Herakles gewordenen freundlichst im Namen ihrer Gebieterin einladet zu dem Schmause, den diese ihm hat bereiten lassen, wobei sie ihm eine Flöten - Bläserin und zwei oder drei schöne Tänzerinnen verspricht. Dafs der neue Herakles sogleich lüstern wird und der freundlichen Einladung folgen will, ist begreiflich; aber eben so begreiflich wehrt es ihm der Herr und findet den Spafs zu weit getrieben, wenn der Knecht für seinen Herrn nicht nur leiden, sondern auch geniefsen sollte. Der Herr hält den Knecht hinten am Löwen - Felle zurück; die Magd aber rennt wie toll nach verrichteter Botschaft wieder hinein, ohne sich weiter um die zu bekümmern, die sich derweil um die Bedeutung ihrer Masken zanken, worein zum Schlufs sich spöttisch der Chor mischt, und es entstehen Kommoi, die ihr Gegenstück später finden, und wovon

37) Es wäre fast lächerlich, hier noch anzumerken, dafs das — Resultat — (um auch einmal die neueste Helden - Sprache zu sprechen) seiner Tapferkeit nicht auf der Bühne sichtbar wurde. Begreiflich befand der Skeniker sich nicht in dieser Verfassung, sondern wollte und sollte nur nachbilden, wie Held Kallias - Dionysos - Herakles sich in ähnlicher Gelegenheit befinden würde. Zudem vermuthe ich, dafs er solches, wie man zu sagen pflegt, über Bord verrichtete

38) Unstreitig mufste dieser Xanthias - Herakles, und gegen ihm über jener Dionysos - Therapeutes mit dem bunten Krokos - Kleide und den rothen Kothurnen, eine lächerliche Erscheinung machen; und noch lächerlicher mufste es werden, dafs jeder neu Auftretende sie auch mir nichts dir nichts für das gelten läfst, wofür sie sich durch diese oberflächliche Umkleidung ausgeben wollen.

hier die erste Stanze auf den zuoberst an der Thymele stehenden ersten Koryphaien fällt, die andere aber auf den Dionysos [39]). Wir bringen hier wieder in Erinnerung, dafs so lange Dionysos sich in der Orchestra herum trieb, die Flöte, deren Hülfe er vielleicht bedurfte, etwa in dem charonischen Pförtchen versteckt stehen mufste; jezt aber, nachdem er seine Bühne in Besiz genommen, mufste sie sich in der Skene befinden; und jener lezte Gesang des Chores, der immer etwas länger dauern mufste, als es für den Skeniker nöthig war, um das Logeion zu besteigen, sollte vielleicht auch demBläser die Zeit schaffen, von der einen Stelle auf die andere zu gelangen. Gleichfalls verdient es wol eine Erinnerung, dafs überhaupt in den Kommoi die Stanze des Chores, selbst wenn sie auf eine einzele Stimme fällt, doch immer nicht in gleichem Mafse, wie jene des Skenikers, mit dem ausgeschmückt wurde, was Aristoteles melische Imitationen nennt. Übrigens kommen in diesem Auftritte wieder die unzüchtigsten Frechheiten vor, die nicht anders als auf griechisch ausgedrückt werden dürfen; auch kann man sich vorstellen, mit welchen saubern Geberdungen Dionysos seinen Kommos tänzerisch begleitet haben wird.

Dieser Spafs hatte dem Dionysos den Rollen-Wechsel verleidet, und schon vor den Kommoi hatte er sich wieder seines Schmuckes bemächtiget. Doch diese Freude soll ihm nicht gedeihen. Von der Seite der Heimath kommen alsbald zwei Wirthshaus-Weiber in den Dromos herein gerannt. Gott weifs woher sie kommen, noch wer ihnen die Anwesenheit des neuen Gastes berichtet, den sie hier suchen. Es ist als wollte die Herrschaft des Hauses mit dem so belustigenden als verächtlichen Gaste sich zuvor einen tüchtigen Fastnachts-Spafs machen, ehe sie ihn zu ihrer Tafel zuliefs; und vielleicht soll dies eben eine, freilich wol poetisch verstärkte, Probe sein, wie der Mensch, dessen Porträt hier als Dionysos auftrat, in den Gastmälern behandelt zu werden pflegte, wo er Zutritt fand. Diese Weiber sind wieder Wirthshaus-Weiber aus Athen oder der Umgegend. Da Dionysos ganz vorn auf dem Logeion stehet, erblickt ihn sogleich die erste derselben und ruft der folgenden zu: Komm, Plathane, komm heran, hier ist der Spizbub, der uns damals sechszehn Brodte auffrafs: ein Hinblick auf den Herakles in der Alkeste des Euripides. Die andere erkennt ihn auch gleich wieder, und

39) Dafs Brunk die Stanzen, welche auf Dionysos und Xanthias fallen, anders scandirt, als die vorderen des Koryphaien, scheint mir ohne hinlänglichen Grund zu geschehen. Nach meiner Vermuthung wären wol alle vier Stanzen rhythmisch ganz gleich.

und nun gehet das Zanken und Keifen über ihn los, wogegen er nur vergeblich sich zu verwahren sucht. „Weil du Kothurne angezogen, meinst du, ich würde dich nicht wieder kennen?“ sagt die erste; und Xanthias triumphirt jezt über seinen Herrn und hezt die Weiber mehr an. „Rufe mir den Kleon, meinen Beschüzer her [40]),“ sagt die erste, und die andere antwortet: „Und du, wenn du mir den Hyperbolos auftreiben kannst, so wollen wir den Kerl schon zu Grunde richten.“ Sollte dies Spiel seinen vollen komischen Werth behaupten, so mufsten diese Weiber bekannte Weiber sein, bei welchen man das Vorbild der Haupt-Maske öfter gefunden hatte; auch erkennen sie ihn ja am Gesichte. Von seiner neuen Verkleidung erwähnen sie nur der Kothurne; und war es wirklich der bekannte Held mit der — κύστου λεοντῆ; — so war ja selbst diese den Weibern nichts Neues mehr, und seine Vermummung reichte gegen sie eben nicht weit aus. Doch wie sie gekommen, ziehen sie wieder ab, jene ihre Beschüzer zu suchen, die sie nicht finden werden, weil der Dichter ihrer und ihrer Beschüzer nicht weiter bedarf. Auch im Leben mögen jene Herren schwer zu finden gewesen sein für den Hülfe bedürftigen; damals wie heut zu Tage wird wol ihr gewöhnlicher Bescheid gewesen sein, Wir haben Andres zu thun, als Euch zu helfen. Indessen ist doch hierüber dem Dionysos seine schöne Rolle wieder überdrüfsig geworden: hat er die Packer des Aiakos schon verwunden, so fürchtet er doch jezt eben so sehr diese neuen Packer, womit die Weiber ihn bedrohten; so fängt er denn an, seinem Xanthias zu schmeicheln. Dieser aber gehet nicht ein; er hat nicht Lust wieder Herakles zu werden, und damit neckt er den Herrn so lange, bis er in der Angst des Herzens ihm zu schwört, er wolle unter keinem Vorwande mehr ihm die Rolle abnehmen. Nachdem der Knecht sie darauf wieder übernommen, erfolgt nun das Gegenstück zu den früheren Kommoi, das auf einen anderen Auftritt bereitet. Die erste Stanze singt wiederum der Koryphaie, den Xanthias zur Tapferkeit aufmunternd; die zweite dieser, gewifs in derselben Art den närrischen Herakles tanzend, wie sein Herr früher den liederlichen Burschen tanzte.

Indessen er noch singet, hört man aber schon die Thüre entriegeln (es mufste diesmal die Thüre der Gast-Wohnung sein, als Gegenstück zu dem Auftritte mit der Zofe), und der grimmige Aiakos bricht daraus hervor mit einem Schwarm dienstbarer Ungeheuer hinter sich, die er im Hause auf getrieben hat. Wenn jedoch aufser den drei, die namhaft gemacht werden, und also sicher auf das Logeion hervor kamen, noch zu Zeiten ein Paar Masken zur halb offenen Thüre hervor guckten, so war der Schwarm

40) Der allerdings sich schon in der Unterwelt befand.

hinlänglich angedeutet. Die drei Namen der Unholde klingen wie Namen von Hunden, mögen auch sonst wol nicht ohne Zweideutigkeit sein [41]). Darum jedoch mufs man nicht gleich Hunds-Gestalten, nicht einmal Hunds-Masken erwarten, sondern nur derbe knechtische Frazen-Gesichter und auch sonst Knechts-Costum; allein die etwanigen Zweideutigkeiten waren sicher in Accessorien derb und vernehmlich ausgedrückt. „Packet mir sogleich diesen Hunds-Dieb, dafs er seine Strafe leide; schnell!" ruft Aiakos zu diesem Gefolge; und Dionysos, froh, seiner angemafsten Würde los zu sein, glaubt nun seinerseits des neuen Herakles spotten zu dürfen. Dieser aber, der wenigstens gelernt hat, Hunde abzuwehren, schwingt munter seine Keule, und hält sie damit sich vom Leibe. Dies ist das einzige Mal, dafs die herakleïsche Keule einigermafsen ihrer Bedeutung gemäfs gebraucht wird. Aiakos ruft nochmals: „Wollt ihr wol heran! Ditylas he! Skeblias, Pardokas, packt an! überwältigt mir ihn," so dafs der Knecht sich wirklich tapferer erweisen mufs als der Herr. Dieser parodiirt die früheren Hezereien des Xanthias, was aber der schlaue ihm gebührend bezahlt, schnell den Stand der Sache umändernd, ohne aus seiner Rolle zu fallen. Bei seinem Vater Zeus schwört er, nie vorher hier gewesen zu sein, noch je das geringste entwandt zu haben; zur Erhärtung dessen bietet er nach einer gut attischen Verfahrungs-Weise seinen Knecht zur Folterung an: ist aus diesem was heraus zu bringen, so willigt er ein, selbst umgebracht zu werden. Dafs dieser Knecht in Götter-Tracht da stehet, der Herr aber in der Tracht eines Knechtes, daran hat Aiakos keinen Anstofs, sondern Alle sind wie einverstanden, die arme Memme zu quälen. Um sich diese Noth vom Halse zu schaffen, erklärt nun Dionysos sich wieder selbst für den unsterblichen Sohn des Zeus, den er so eben vorzustellen Scheu hatte. Desto ärger, meint Xanthias, sollten sie ihn foltern: ist er wirklich der Gott, so wird er nichts davon empfinden. Dies Argument wendet Dionysos wieder auf den Knecht zurück, der ja, so wie auch Er Herakles sein will, in demselben Falle ist; und demnach wird nun ein drolliger Versuch angestellt, auszumitteln, wer von beiden der Gott ist, welcher darin bestehet, dafs Aiakos mit seiner Zucht-Peitsche Einem um den Anderen einen Hieb giebt, zu sehen, welchem es wehe thut. Natürlich mufs Aiakos seinen Glei-

41) Ditylas, Skeblias, Pardokas. Der lezte Name scheint mit unserem Packan Ähnlichkeit zu haben. Die beliebte Zweideutigkeit, die sonst noch hier zu erwarten wäre, müfste paiderastischer Art sein. Τύλος: eine Schwiele; eine Verhärtung; ein harter Auswuchs; sogar ein Nagel. Danach kann man sich leicht vorstellen, was beim Komiker διτύλας möchte zu bedeuten gehabt haben; und dann hat wol die komische Garderobe nicht unterlassen, dies lächerliche Schreck-Phantom hinten und vorn mit der drohenden Wehr zu versehen.

chen Xanthias sehr brav finden, dafs er sich nicht gegen den Vorschlag sträubet; allein, wie gleichfalls voraus zu sehen, hält doch Keiner von beiden es lange aus, und dennoch leugnen es nicht nur beide, sondern auch Aiakos mufs weder unterscheiden können, wer von ihnen der ächte ist, noch auch was sie überhaupt für Leute sind: weshalb, damit auch diese Posse doch einmal ihr Ende gewinne, er sich kurzweg entschliefst, sie vor seine Herrschaft zu bringen, die ja beide auch Gottheiten vorstellen, und solche zu unterscheiden wissen werden.

Bei diesem Versuche hatten gewifs beide Helden das Antliz ganz den Zuschauern zugewendet: sie standen in Einer Linie, Dionysos auf der Seite der Fremde; hinter ihnen Aiakos, der reiheum die Hiebe austheilt und wenn er zu recitiren hat, zwischen ihnen durch sichtbar wird; weshalb sie gehörig aus einander stehen mufsten. Das komische Interesse wird zu guterlezt noch durch litterare Anspielungen neu aufgefrischt. Der erste, der ein Zeichen der Empfindlichkeit giebt, ist denn doch der Knecht; allein der Ausruf: iattatai, den er dabei verlauten läfst, war vielleicht wirklich üblich bei den Diomeiern am Feste des Herakles, wie er vorgiebt, er habe blofs so gerufen, weil er sich eben dieser Feste erinnerte. Dionysos schreit: iu, iu: wahrscheinlich war dies in den Reiter-Übungen das herkömmliche Jauchzen bei der Carriere; denn seine Entschuldigung ist, er sehe eben die Ritter, wobei er folglich dort hin schauen mufste, wo im Theatron diese safsen: und als ihm seine Thränen vorgehalten werden, schiebt er sie auf den Knoblauch-Geruch, der ihm von den höheren Sizreihen entgegen wehete, wo die rechten Knoblauch-Fresser safsen. Bei dem zweiten Wehe-Ruf erweiset sich Xanthias als einen Baarfüfsler, indem er einen Dorn vorschüzt, den er sich eingetreten; und daraus gehet vielleicht hervor, dafs wenigstens in der Komödie die Sklaven, wie im gemeinen Leben baarfufs auftraten. Er mufste auch hierbei den Fufs schmerzhaft in die Höhe ziehen. Der Herr ächzet vornehmer: Apollon! und sezt sogleich einen Trimeter fort, der mit diesem Namen anhub. Ein Scholiast schreibt denselben einem Tragiker Ananias zu, der Skeniker selbst dem Hipponax: wie Brunk meint, gleich als verwirrte der Schmerz ihm das Gedächtnifs [42]. Seinem lezten Schrei: Poseidon! flickt er in der Geschwindigkeit eine Stanze aus dem Laokoon des Sophokles an, woran vielleicht die Athenäer auch was auszusezen hatten.

Dramatisch betrachtet hat all dies bisherige Spiel nicht mehr eigentlichen Zu-

42) Gehörte aber jener Vers wirklich dem Ananias, so dürfte man beim Komiker wol noch die Nebenabsicht vermuthen, einen von beiden des Plagiats zu beschuldigen.

sammenhang, als man in jeglichem Traume finden mag; als skenische Posse ist es eine artig gesteigerte Reihe von Spott-Bildern, die jedoch wesentlich und unverkennbar in der Haupt-Absicht des Dichters liegen mufste, wenn sie nicht als eine ganz müfsige Zögerung erscheinen und langweilen sollte: denn es nimt bei weitem den gröfseren Theil seines Stückes ein. Wie aber an einem solchen Menschen-Treiben es nichts als immer das Gleiche darzustellen giebt, ohne dramatischen Mittelpunkt und ohne anderen Faden, als den des Zufalls; so mufste es nach grade ein Ende nehmen, auch bedurfte der Dichter, um es nur in den Schauplaz einzuführen, schon eines Vorwandes, der ihm scheinbar für die Haupt-Handlung gelten konnte. Zudem ist sein Held troz seiner Verächtlichkeit, doch nicht schädlich noch wichtig genug, um ihn, wie einen Kleon, ganz bis zu Ende zu verfolgen, und dabei zu lustiger Art, um ihn nicht mit den lockeren Zuschauern einigermafsen wieder auszusöhnen. Nachdem er ihn also in seiner Verächtlichkeit gleichsam auf dem Culminations-Punkt gezeigt hat, gehet er nun zu jener Handlung über, die als Haupt-Zweck seines Episodion gelten sollte, und worin sein Held, ohne edler zu werden, doch als ein nicht unlustiger Wizling erscheinen wird. Als dieser nun die höchste Probe überstanden, worin er dem Sklaven ganz gleich gestellt worden, wird er durch die königliche Thüre wie zum Triumph eingeführt; die Bühne wird leer, und der allein zurück gebliebene Chor begehet nun das der Komödie eigentümliche Zwischenspiel der Parabasis mit dem ordentlichen dithyrambischen Chor-Reigen, der jene in die Mitte nimt. Hier aber bestehet die Parabasis aus zwei Theilen, das heifst es erfolgt nach der Antistrophe ein Epirrhema, wobei wir schon die Frage aufgeworfen haben, ob nicht, so wie das Antistrophikon von Flügel zu Flügel umgehet, auch eben so die verschiedenen Theile der Parabasis zwischen den beiden Koryphaien wechselten. Diesem nach hätte der erste Koryphaie zuvor den Reigen der Strophe geführt, und hätte dann die Thymele bestiegen (wo er, wie auch schon angezeigt, auf den Altar-Stein selbst hinauf treten mufste), um die Parabasis zu recitiren. Darauf hätte der zweite Koryphaie den Reigen der Antistrophe geführt, und dann eben so das Epirrhema recitirt. Wir sind aber entschieden der Meinung, dafs es sich so verhielt, sowohl aus dem Grunde der Symmetrie, als auch weil überhaupt ein Gleichgewicht zwischen den Koryphaien behauptet werden mufste. Folgte noch ein Antepirrhema, wie zum Beispiel in den Wolken, so fiel dieses wieder dem ersten Koryphaien zu, und fiel vor dieses, nicht die Antistrophe wie im angeführten Beispiele (wo auch die Parabasis der Strophe voran gehet), sondern eine dritte Stanze, so war sie wol eine Epodos und wurde stillstehend vom gesamten Chore gesungen. Ein drittes Epir-

rhema folgt in den Wolken, aber weit später nach und ohne Begleitung eines Gesanges. Über den Sinn dieser merkwürdigen Parabasis haben wir schon einiges wenige in Anregung gebracht; man mufs sie aber ganz lesen, um die volle Bezüglichkeit anzuerkennen, die wir in ihr auf die ganze Anlage des Stückes zu finden meinen.

Die Handlung, die jezo erfolgen soll, kündiget sich an gleichsam durch einen zweiten Prologos, welcher Kritiker von der Stärke eines Fontenelle, leicht zu dem Urtheile führen konnte, das Stück zerfalle in zwei. Beide Sklaven, die drinnen bald vertrauter geworden, Aiakos, der immer nichts Unterirdisches an sich verspüren läfst, und Xanthias, treten aus der Gesinde - Wohnung hervor, um ihren Herzen Luft zu machen und nach gegenseitiger Beichte jener Sklaven - Gesinnungen, wovon ein so schön Theil in die Bürgerschaft war hinüber geimpft worden, förmliche Freundschaft zu schliefsen. Dann erzählt Aiakos, Sophokles, der in den wenigen Stellen, wo seiner Erwähnung geschiehet, durchweg als ein Mann von dem edelsten Charakter bezeichnet wird, habe bei seiner Ankunft in der Unterwelt sogleich den Äschylos geküfst und ihm die Hand gereicht, auch wäre es ihm gar nicht in den Sinn gekommen, über den Stuhl des Vorranges auch nur eine Frage zu erheben. Euripides hingegen wäre nicht sobald erschienen, als er auch ein Probe - Stück seiner Kunst gegeben vor allen Spizbuben, Beutelschneidern, Vatermördern, Wände - Durchbrechern und dergleichen Leuten, deren in dieser Unterwelt ein Überflufs sei [43]); als nun diese Leute seine künstlichen Gegenreden, Verdrehungen und Wendungen vernommen, seien sie rasend in ihn verliebt geworden und hätten Ihn für den Gescheidtesten erklärt. Hierdurch dreister geworden, hätte er sich des Stuhles bemächtiget, wobei jene ihm mit vielem Geschrei beigestanden und behauptet hätten, der Streit über den Vorrang müsse in öffentlichem Gerichte entschieden werden. Äschylos habe weiter keine Parthei gehabt: denn der Guten seien dort blutwenig „eben wie dahier“ sezt er hinzu, hin auf das Theatron deutend. Wir haben gezeigt, wie es auch in der Tragödie das Recht des Prologos war, sich grade an die Zuschauer zu richten; dieser After - Prologos thut es auf die Art, die durchhin der Komödie eigen ist. Aber Sophokles warte nun, heifst es weiter, auf den Ausgang des Streites, um, falls Äschylos den Kürze-

43) Eine Unterwelt, die also weit mehr ein oberirdisches Ansehn annimt, als der ihrigen die ernsteren Dichter gaben, die meines Wissens diese Arten von Leuten nicht sich so frei in den elysäischen Feldern herum treiben liefsen. Doch, an sich schon eine komische Vorstellung, pafst solche wieder sehr gut mit diesem Euripides, dessen Philosophie so deutlich aufs Gleichmachen ausgehet.

ren zöge, ihn dann für seine Person gegen Euripides aufzunehmen. Da man jezt eben über die Wahl eines Richters in Verlegenheit war, sei dieser Dionysos ganz zu rechter Zeit angekommen, u. s. w. [44]). Nachdem dieser vorläufige Bericht gehörig aus einander gesezt ist, gehen sie wieder hinein, um sich nicht eine Tracht Prügel zu verdienen, als wozu ihre Herren immer geneigter sind, wenn ihnen sonst was in den Köpfen umgehet. Die Skene ist wieder leer, welche ein Zwischen - Spiel des Chores herbei führt, das aus vier kurzen, ganz gleichen Gesangs - Stanzen bestehet, die wir jedoch weder für einen antistrophischen Reigen halten, sondern für ein blofs gesungenes Stasimon; noch auch für einen Gesang des gesamten Chores, sondern unsres Erachtens wechselten diese Stanzen blofs zwischen den beiden Koryphaien.

Gleich wie die Orestia mit einem Gericht der Himmlischen des Lichtes über das Finstere der Unterwelt schlofs, so gehet diese Komödie umgekehrt aus auf ein Gericht in der Unterwelt — man könnte sagen — über das Heilige. Denn in mehr als einer Hinsicht war dem Griechen Poësie überhaupt was Heiliges, ja Göttliches, um so mehr dem Athenäer seine Tragödie, die er als den höchsten Gipfel der Poësie ansehen mufste. Hier bleibt der ganze Auftritt, mit Kläger, Beklagtem, Richtern und Zeugen, auf dem Logeion, und der Chor ist nicht viel mehr als blofser Zuschauer. Wie wir schon bemerkt haben, dafs die Skene in ihrer Anordnung jezt ganz die Bedeutung einer tragischen angenommen hat, so mufste auch hier vorn auf dem Proskenion, von der Mittel-Thüre aus betrachtet, etwas nach der rechten Seite hin ein kleiner Altar des Apollon Agyieus stehen, der zum Stand - Ort der Processirenden wird. Diesem gegen über auf der Seite der Gesinde - Wohnung, doch wol etwas mehr vorwärts auf das Logeion, ward der Stuhl des Haus - Herrn, oder Plutons Thron - Sessel, so gestellt, dafs diese Maske gegen die Zuschauer in Profil zu sizen kam. Nach einer sehr kurzen Ankündigung durch ein Instrumental - Spiel öffnete sich die königliche Thüre, aus welcher der ganze Trofs der Skeniker hervor trat: voran der geschäftige Euripides; dann der fette

44) Die Wahl des Richters wurde dadurch erschwert, dafs Äschylos keinen Athenäer wollte gelten lassen. „Vielleicht“ meint Xanthias „hält er sie zumeist für Wände - Durchbrecher.“ „Und die übrigen“ erwiedert Aiakos „hält er, was Beurtheilung der Dichter betrifft, für leere Schwäzer.“ Also nicht als wäre jeder andere Grieche so vertraut mit der Tragödie wie der Athenäer; sondern ein Fremder wäre dem ehrlichen Dichter doch immer lieber als seine schwindlichen Landsleute da oben. Im Spafse wird nun die Schwierigkeit gehoben, durch die Ankunft Eines, der gleichsam als Athenäer und auch nicht Athenäer auftritt: denn die Tragödie blieb doch eigentümliche Sache dieses Volkes; auch haben wir hier denn doch eine lediglich attische Unterwelt vor uns, wo sie ganz unter sich sind.

Dionysos, der jezt ohne Zweifel Löwenhaut und Keule nicht mehr angenommen hatte; hinter diesem Äschylos; dann Pluton [45]), hinter dem sein Stuhl getragen wird. Wie in den Choëphoren Pylades meist stumm geblieben war, so bleibt es auch hier Pluton; wir glauben aber, diese Bezüglichkeit gieng noch weiter. Es ward durch Aiakos berichtet, Sophokles harre nur des Ausganges, um danach seine Parthie zu fassen: da wäre es aber folgewidrig gewesen, wenn nicht auch er hier zugegen war, wo die Entscheidung erfolgen sollte. War er aber zugegen; so blieb er hier eben so vollkommen stumm, wie dort die Areopagiten in den Eumeniden. Erschien er, wie wir glauben; so folgte er nach dem Pluton, und auch ihm wurde ein Sessel gebracht, auf welchen er sich noch weiter hinaus auf dem Logeion niedersezte. Die die Stühle trugen, blieben hinter denselben stehen; und der ganze Hintergrund bezog sich mit einer Reihe von Knechten und anderem Gesindel beiderlei Geschlechtes, worunter sich auch die zu dem Spiele nöthigen Musikanten befanden.

Wir haben schon angezeigt, daſs wir für unser Theil in dem Pluton das Porträt jenes Hiereus des Dionysos erwarten, bei welchem dieser komische Dionysos in der Wirklichkeit wol zu Schmäusen Zutritt hatte [46]). Unter dieser Voraussezung muſste aber auch sein Costum nicht jenes eines Pluton sein, sondern es war die dionysische Priester-Kleidung: höchstens hatte er sich etwas auf den Kopf gesezt und ein Skeptron ergriffen, was für die Posse ihn als Pluton komisch bezeichnen sollte. Ohne entscheiden zu wollen, wie die beiden Dichter in der Wirklichkeit ausgesehen haben [47]), sind

45) Wir erwähnen bloſs des Pluton, weil, streng genommen, zur Handlung nur Er nöthig ist. Da jedoch in der Unterwelt Pluton und Persephassa selbst bei Urtheilssprüchen unzertrennlich waren, und auch in diesem Stücke schon Aiakos sie in dieser Art genannt hatte; so wäre es wol nicht unmöglich, daſs um diesen beschlieſsenden Auftritt, diese Sphragis der Komödie, etwas glänzender zu machen, auch hier seine Frau Gemahlin neben ihm gesessen hätte.

46) Auch hier bleibt er zum Schmause, nachdem er im Pallaste sich als den wirklichen Herrn, und seinen Knecht als den Lügner zum Spaſse, bekundet hatte, welches ihm begreiflich nicht schwer wurde nach einem solchen Schwanke, der so offenbar das Ansehen behauptet, nur angestellt gewesen zu sein, um sich über ihn lustig zu machen. Darum nehmen wir auch an, daſs er jezt nicht mehr in der Löwenhaut erschienen sei.

47) In dem Gesange vor diesem Auftritte erwähnt der Chor des dicken Haares, der gewaltigen dunkelen Brauen, des feurigen Blickes am groſsen Äschylos; und des Euripides Porträt entnehme man aus den Thesmophoriazusen. Übertreiben durfte freilich die Komödie, und unterlieſs es auch wol nie; sie konnte aber hierin doch nicht weiter gehen, als es mit der Erkennung der Ähnlichkeit noch bestehen mochte, an

wir überzeugt, dafs hier Euripides klein, flink und farblos, Äschylos aber grofs, kräftig, wie seine Heroën, erschienen sei, von starker Gesichts-Farbe, dickem schwarzem Haupthaare und gewaltigen Augbrauen, auch in jener rothen Krieger-Tracht aus dem von ihm gestifteten tragischen Costume und in Kothurnen; wogegen Euripides in dem langen Chiton, dem Mantel und den Socken der neueren Philosophen erschien. Als Dichter waren beide gekränzt. Dionysos und die Streiter gehen sogleich an den Altar: jener stellt sich an die Seite desselben, die der Fremde, oder der Gast-Wohnung entgegen siehet, Äschylos an das äufsere Eck dieser Seite, Euripides aber an das entgegen gesezte innere Eck: so dafs sie alle drei eine schiefe Linie gegen die hörenden Richter bilden, die auf der anderen Seite sizen.

Wenn Dionysos damit anhebt, dafs er Knechte aufruft, ihm ein schwarzes Schaf zu bringen, um dem Sturme zu opfern, der sich zu erheben drohet; so beweiset dies zwar, dafs Knechte auf der Bühne zugegen waren, bleibt aber doch, als ein blofser Schwank, ohne Ausführung. Denn ehe es nur möglich wurde, ihm ein solches zu bringen, geschweige denn es zu opfern, fordert er schon wieder Weihrauch und Feuer; und dieses wird ihm wirklich gebracht. Die Interlocution ist durchweg lebhaft und schnell. Äschylos versichert, den ungleichen Kampf vermiede er lieber: denn seine Gedichte seien nicht mit ihm herunter gekommen; was aber jener hervor gebracht, das sei ihm auch auf dem Fufse gefolgt, so dafs er Vorrath zum Reden genug bei sich führe. Als Dionysos Feuer und Weihrauch erhalten hat, und nun opfert, befielt er dem Chore, den Musen ein Melos zu singen. Der Chor mufste zu besserer Beobachtung sich immer näher zusammen und an die Thymele zurück gezogen haben, so dafs er an der hinteren Linie derselben mit beiden Flügeln einen schwachen Bogen bildete. So stehend, sang der gesamte Chor vollstimmig den Hymnos, während der Weihrauch brannte.

Alsdann müssen auch die beiden Streiter ihr Gebet verrichten. Äschylos gehet voran, und rufet die Demeter an, in deren Mysterien er eingeweihet war. Euripides dagegen ruft die ihm eigenen Götter an: den Äther, an dem er sich weidet (wie wir sagen würden, Er nähret sich mit Wind); die Geläufigkeit der Zunge; die Spizfindigkeit, und die scharf witternde Nase. Hierauf folgt wieder ein Gesang des Chores, wel-

welcher ihr in solchen Fällen weit mehr gelegen war. Ich bin daher überzeugt, Äschylos war wirklich ein schlanker Mann mit starken Gesichtszügen, lebhafter Farbe und vollem Haar-Wuchse, und möchte an keinerlei Bilder glauben, die mir ihn anders darstellten.

welchen wir ohne Anstand für eine Monodos erklären. Wir meinen nehmlich, in die eben angegebene Stellung sei der Chor durch eine geringe Schwenkung so eingerückt, daſs die Koryphaien nicht auf den äuſseren Enden der Flügel zu stehen kamen, sondern auf den inneren an der Thymele, deren Stufen sie sogar bestiegen; und hier habe der erste Koryphaie allein diese Stanze gesungen.

Der weitere Proceſs muſs nachgelesen, und im Lesen dessen skenischen Hergang sich vorzustellen versucht werden, der sonst eben keine Schwierigkeit darbietet. Ein Knecht bringt die Wage herbei uud hält sie über den Altar; jeder der Streiter ergreift seine Schale und singt seinen Vers hinein, und auf den Kukuks-Ruf des Dionysos lassen beide zugleich los, wo denn des Äschylos Schale sich immer schwerer finden muſs. Jeder zur Probe beigebrachte Vers muſste in seiner ursprünglichen Melodie vorgetragen werden: stellenweis wol ein wenig übertrieben. Da wo sie ihre lyrischen Gesänge gegenseitig lächerlich machen, muſste für den Äschylos der Diaulen-Bläser näher an den Altar hervor treten, daſs er allen Zuschauern sichtbar wurde. Als aber die Reihe an den Euripides kommt, ruft Äschylos nach einer Lyra, deren jener sich in solchen Gelegenheiten öfter mag bedient haben. „Doch was bedarfs da einer Lyra?" fährt er fort, „ist nicht irgend ein Weibsbild da mit einer Scherben-Klapper? komm hervor du euripideïsche Muse, würdige Begleiterin seiner Gesänge." Hierauf trat eine freche Dirne von der gemeinsten Art mit einer solchen Klapper auf das Logeion ganz hervor; und so wie die Weiber dieser Art, wenn sie in den Gassen und vor den Thüren ihre Rhythmen klapperten, dabei zu tanzen pflegten, so muſste auch diese hier zu ihrer Begleitung tanzen und, wie sich verstehet, eben nicht in zu edlem Stile. Des Euripides Dichtart soll auch in den Nebendingen verächtlich gemacht werden. Darum muſste jene recht vor die Augen der Zuschauer hervor treten; und wie frech sie sich dabei geberdet haben mag, geben die Bemerkungen des Dionysos zu erkennen. Alle Probe-Stücke, auſser die gewogen werden sollen, muſsten mit dem Gesicht gegen die Zuschauer gewandt recitirt und gesungen werden; wie auch jene Stellen, wo der Skeniker aus eigenem Antriebe aus dem Trimeter des Dialoges in andre Rhythmen übergehet. Die erste Stelle dieser Art ist da, wo Euripides, nachdem er ihre beiderseitigen Schüler nachgewiesen hat, mit groſser Selbstzufriedenheit sich grade an die Zuschauer wendet, seine Verdienste um sie heraus streichend. Gleich darauf singt eben so Dionysos, und dann fällt der Gesang zum zweiten Male auf den Chor, wo er dem zweiten Koryphaien zu kommt. Noch kommt dies dreimal vor; jedesmal ist's, wenn eine neue Materie vorgenommen werden soll. Das nächste Mal singt erst Äschylos, dann Dionysos, dann

der Chor, dieser aber hat hier zwei gleiche Stanzen, wovon eine dem ersten, die andre dem zweiten Koryphaien gehört. Dies waren also Kommoi: späterhin singt wieder der erste Koryphaie allein; und gegen Ende der andere.

Endlich macht Äschylos den Späſsen damit ein Ende, daſs er vorschlägt, Euripides solle sich selbst, mit samt Weib und Kindern und dem getreuen Kephisophon, in die eine Schale packen und noch dazu seine Schriften mit nehmen; dann wolle er die ganze Last mit zweien seiner Verse aufwägen. Der weichliche Dionysos, dem begreiflich von Allem dem, was er in seinem Müſsiggange treiben mochte, nichts sonderlich ans Herz gieng, vergiſst dem Anschein nach erst hier den Zweck seiner Unternehmung, und will nun sein Urtheil zurück halten, um es mit keinem von beiden zu verderben: ein Einfall, der für einen bequemen Theater-Freund sehr passend ist, aber desto weniger für einen Gott. Pluton muſs endlich seine Stimme erheben, um ihn daran zu erinnern. „Und wenn ich nun ein Urtheil spreche?" fragt Dionysos. „Dann" spricht Pluton „magst du den mit zurück nehmen, dem du den Preis zu gesprochen, damit du doch nicht vergeblich her gekommen seiest," wie er denn ohne dies in der That umsonst aufgetreten wäre. Nun erfolgt das lezte Examen: wer am besten vermöge, dem Staate guten Rath zu ertheilen. Überall ist Euripides vorauf mit seiner Klugheit. „Sprich das Urtheil" ruft endlich Pluton, worauf Dionysos in seiner Schalks-Laune erwiedert: „So laute denn der Spruch: ich wähle, den mein Herz begehrt." Sogleich ist wieder Euripides bei der Hand, sich zu empfehlen: „Gedenke der Götter, bei denen mich zurück zu führen du geschworen. Wähle deinen Freund." Allein er wird abgespeist mit jenem Worte, was der Komiker ihm schon oft vorgeworfen hatte: „Die Zunge schwur, ich wähle mir den Äschylos." Euripides schimpft, und wird geneckt; Pluton aber hebt die Sizung auf, indem er sie zuvor noch zum Abschieds-Mahle ladet. Alles tritt wieder zurück: die Haupt-Rollen zur Mittel-Thüre, das Gesinde in die Sklaven-Wohnung; das Episodion ist zu Ende, und was noch folgen kann, ist Exodos.

Man kann sich darauf verlassen, daſs jezt wirklich die Bühne ganz leer geworden war: den Kunstgriff der heutigen Dramatik verstand die alte nicht, wenn eine Handlung wirklich abgethan ist und alle Theilnehmer abgehen müssen, weil sie nichts mehr zu thun haben, dennoch einen wie zufällig verloren drauſsen zu lassen, um den Unschuldigen unter den Zuschauern weiſs zu machen, der Faden laufe doch noch fort. Folglich wäre hier der antistrophische Reigen zu erwarten, der nach des Aristoteles Aussage das Episodion schlieſsen soll. Auch findet wirklich sich hier ein Chor-Gesang, den aber die Herausgeber nicht für antistrophisch ansehen mögen, da sie doch sonst

gern Antistrophen anmelden: wenigstens finden wir beim Brunk diesen Gesang in Einem fort laufend gesezt, als wäre es ein einfacher, entweder eines Koryphaien, oder des gesamten Chores. Es ist aber dennoch ein wirklicher antistrophischer Reigen, der so gesungen, und getanzt worden; offenbar bestehet dieser Gesang aus zwei rhythmisch gleichen Säzen, die nach der hergebrachten Art, die Verse abzusezen, neunzeilig sind. Besser wäre es also, sie Strophe und Antistrophe zu überschreiben. Derselbe Reigen-Tanz gab zugleich der Theater-Bedienung Zeit, die Bühne wieder von dem nicht mehr hier Hingehörigen zu räumen.

Zum Schlusse erscheinen wieder auf dem Logeion Pluton und Äschylos allein; doch war wol Pluton von einem Knechte begleitet, der aber schwerlich Aiakos war. Äschylos mufste als Wandersmann mit dem Mantel und Reise-Hute versehen sein. „Auf, Äschylos" spricht Pluton „reise mit Glück; erhalte unsre Stadt (man bemerke, wie der Skeniker hier als Athenäer redet, und nicht als Pluton) durch nüzliche Lehren, und züchtige die Thoren: deren sind viele." Unfehlbar mufste er hierbei seine lieben Zuschauer ins Auge fassen; dann aber nimt er wieder den Ton eines Pluton an. „Gieb dies dem Kleophon [48]), und dies jenen beiden Finanzierern [49]), dem Myrmex und dem Nikomachos, und dies dem Archenomos. Sag' ihnen, dafs sie alsbald und ungesäumt herab kommen: kommen sie nicht allsogleich, so will beim Apollon ich sie stacheln, und an den Beinen zusammen gebunden, zugleich mit dem Adremantos, des Leukolophos Sohne, schleunigst von der Erde schaffen." Äschylos gelobet dies auszurichten; indessen soll Pluton den Stuhl dem Sophokles zu bewahren geben, bis er dereinst wieder kommt: denn nach sich selber hält er diesen für den Besseren. Dafür soll Pluton sorgen, dafs jener verschmizte Lügner und Schwäzer unter keinem Vorwande seinen Stuhl einnehme. Dies ist nun offenbar des Komikers eigenes Urtheil über die drei

48) Dieser Kleophon, der schon früher wegen seines schneidenden Geschwäzes auf der Redner-Bühne, der thrakischen Schwalbe verglichen worden, war zu dieser Zeit einer der attischen Strategen, und mag besonders eifrig zur Fortsezung des Krieges angetrieben haben. Er war aber aus einer thrakischen Pflanz-Stadt, und nicht ächter Bürger Athens, gehörte also ebenfalls zu jener Classe, auf welche Aristophanes in diesem Stücke unaufhörlich wieder zurück kommt.

49) Da ποριστὴς denjenigen bezeichnet, der von Amts wegen über die Einkünfte des Staates waltet, derselbe Name aber auch jenen Demagogen beigelegt wurde, die dem Volke immer mit Vermehrung der Einkünfte schmeichelten: den Plus-Machern; endlich überhaupt Jedem, der Geld zu machen verstand, so dafs sogar die Seeräuber diesen Titel annahmen; so erhellet, dafs zu Athen dieses Wort eben so vieldeutig genommen wurde, wie unter uns das Wort *Financier*. Nur Schade, dafs dies ein erborgtes ist;

Tragiker; allein ist es nicht zugleich, als fühle er, daſs es mit diesen dreien rein abgethan war? Äschylos wird für den Gröſsten erklärt; kommt er zurück, so nimt er seinen Stuhl wieder ein, und es ist nur keine Frage, ob ein vierter einst kommen könne, ihn ihm streitig zu machen. Pluton wendet sich dann an den Chor und befielt ihm, dem Äschylos vorzuleuchten und, mit seinen eigenen Gesängen ihn feiernd, das Geleit zu geben, grade wie in seinen Eumeniden Athene die hehren Göttinnen feierlich abführen läſst. Von den vielen Beziehungen, die wir in der ganzen Anlage dieses Stückes, das eben so sehr des Äschylos Verherrlichung, wie des Euripides Verspottung beabsichtiget, auf die Orestia finden, sind hier nur die deutlicheren angemerkt worden, die der Komiker durch diese lezte, als durch einen unverkennbaren Wink, selbst bekräftiget.

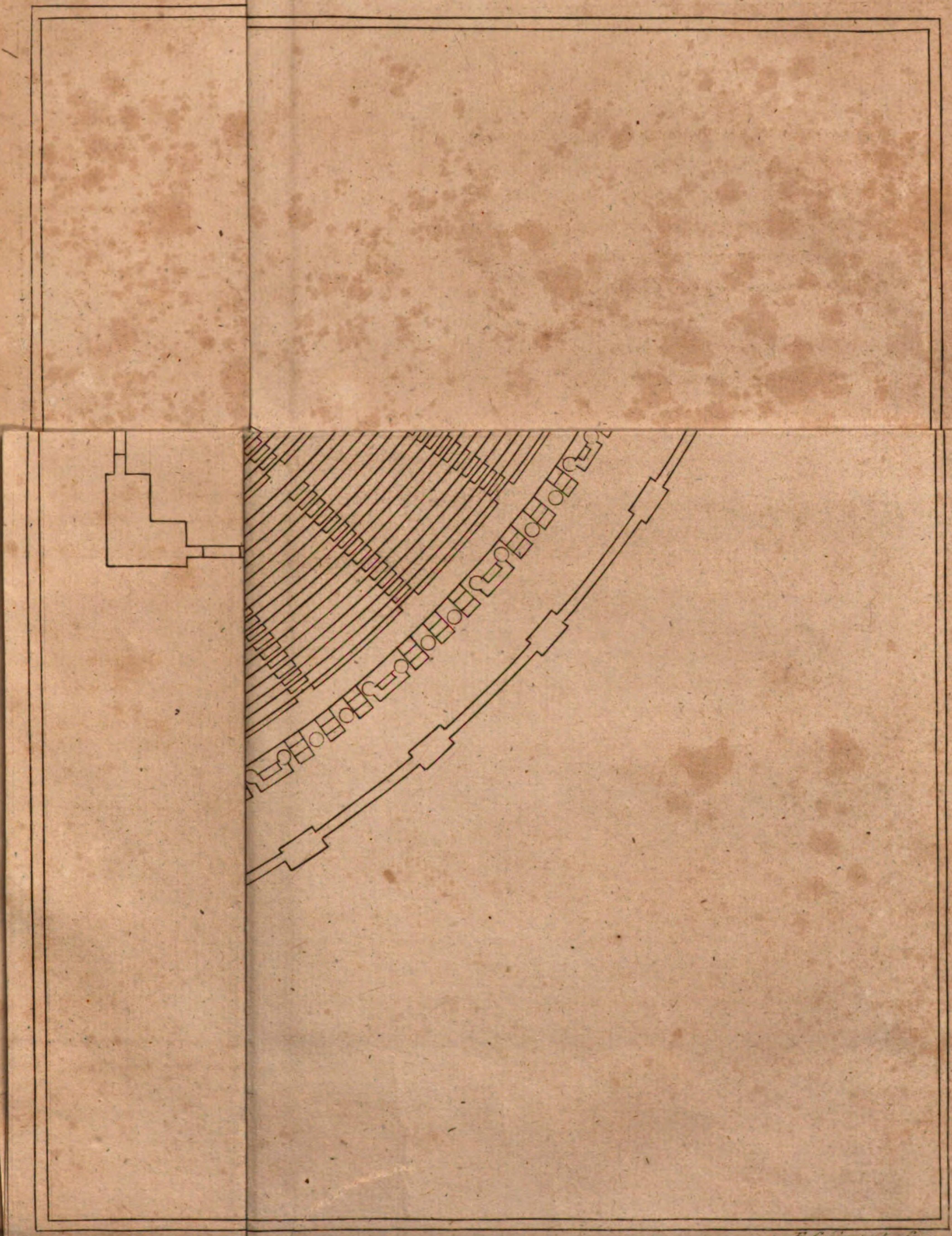
Nicht Euripides, nach welchem die Zuschauer eben so viel Sehnsucht als ihr Repräsentant Dionysos zu haben angenommen werden sollen, sondern Äschylos kehrt zu ihnen zurück, der wol nicht mehr nach ihrem Geschmacke war. Aber dieser Pluton nimt auch einen gar ernsten Antheil an dem Flor der attischen Tragödie, wie er von einem Pluton schwerlich zu erwarten war, wohl aber von dem Oberpriester des wirklichen Dionysos zu Athen. Eben so, wenn der After-Dionysos zugleich das Bild eines Kallias oder seines Gleichen war, so war es ganz folgerecht, ihn fürs Erste lieber dort unten zurück zu lassen; nicht ganz so, wenn es nur ein Dionysos sein sollte.

Beide Reden waren anapästisch, also lauter und melischer recitirt, daſs sie der Zuschauer ja recht vernehme. Der erste Koryphaie schlieſst mit daktylischen Hexametern. Zuerst flehet er die unterirdischen Götter um eine glückliche Fahrt für den Dichter an; dann wendet er sich vollends gegen die Zuschauer, für die er noch um gute Beschlüsse und gute Unternehmungen bittet: „denn so würden wir groſser Übel, und des harten Druckes des Krieges los; Kleophon aber und die Anderen seines Gelichters mögen fortan auf ihrem väterlichen Boden kämpfen.“ Diese wehmüthigen Wünsche für das Volk stehen in schneidendem Gegensaze mit jenen freudigen Segnungen der Eumeniden.

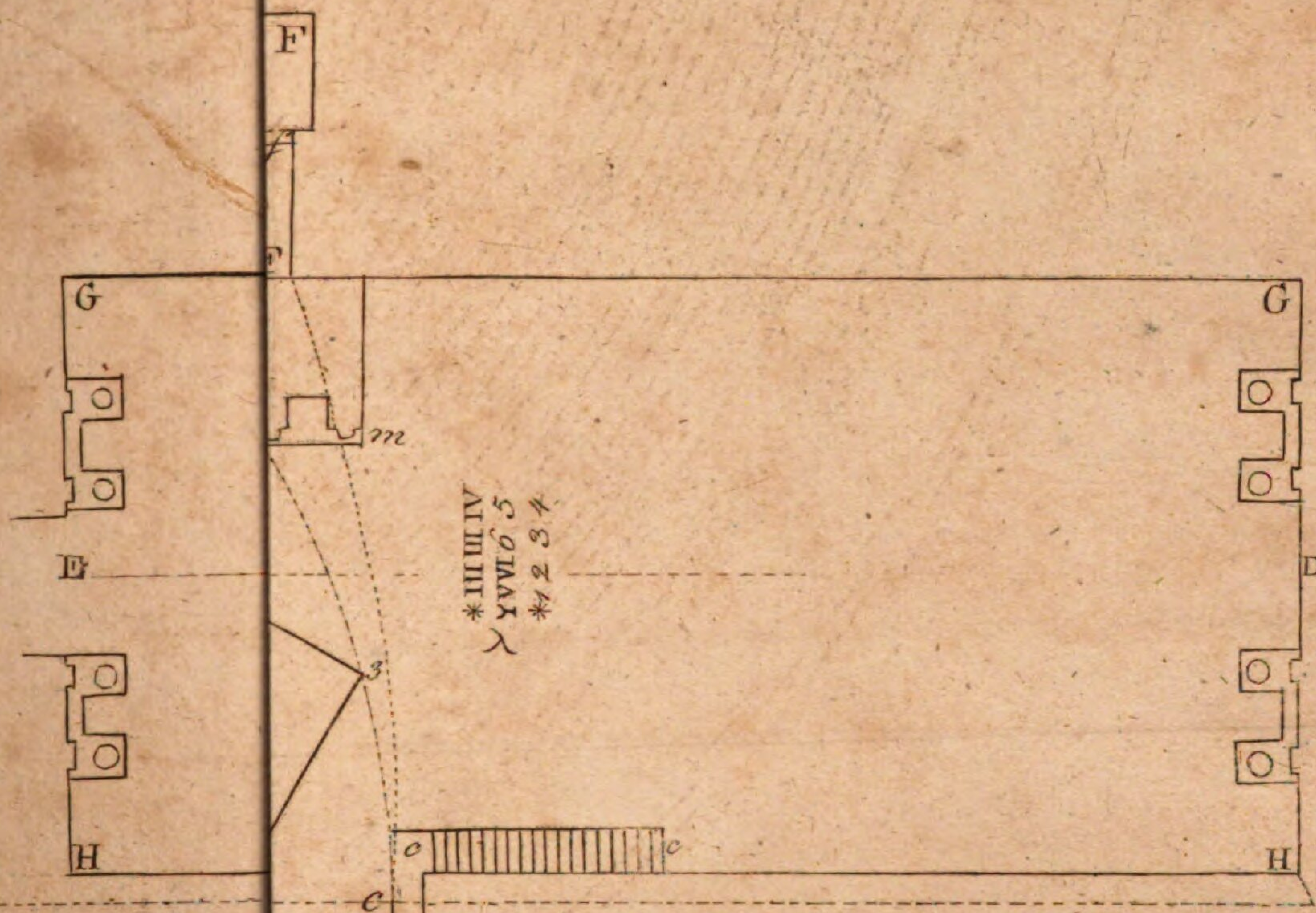
Inzwischen hat der Chor unter Leitung des zweiten Koryphaien sich in die viereckige Schaar zum Abzuge gestellt, und ziehet nun nach der Seite der Heimath in dem Dromos fort. Seine Daduchoi, deren wir zwei angenommen haben, können freilich wol ihre Fackeln nicht die ganze Zeit über in Flamme erhalten haben, wenn sie am Ende zu diesem Haupt-Dienste nicht gar zu winzig ausfallen sollten; allein an der Wangen-Wand des Theatron konnte ohne sonderlich aufzufallen eine Gelegenheit vorhanden

sein, sie schleunig wieder anzuzünden. Diese folgen jezt hinter der Schaar des Chores und nehmen an der Stiege des Logeion den gefeierten Dichter in ihre Mitte. So schloſs dieses merkwürdige Stück, ein eben so klares Zeugniſs von der Kühnheit und Freiheit des Geistes, der es ersann, als von der Gewandtheit der Meisterhand, die es ausarbeitete. Warum wir vorzüglich dieses zur Erläuterung unsrer Ansicht von dem skenischen Spiele der Komödie gewählt haben, ist schon früher erklärt worden.

Gedruckt bei Aug. Wilh. Schade in Berlin.



F. Guimpel . sc.



ACBC........ De
dur
CBC. __ Di
CHEGFGDH. D
CHGF. ___ D
E.............. Di
D.............. Di
FfFAFfF. __ D
ff.............. D
mm............ D
ono............ Di
Oαααα........ Di
B.............. D
7B6........... Di
cc, co,........ D

6. Das Anapiesma der Unterwelt.
αα αα...... Der grösst mögliche Kreis des Chorreigen
b b b........ Der kleinst mögliche desselben.
I, II, III, IV, V, VI. Die Choreuten des rechten Flügels.
1, 2, 3, 4, 5, 6. Die Choreuten des linken Flügels.
*............ Der Koryphaie des rechten.
+............ Der Koryphaie des linken Flügels.
Y............ Der Hegemon.
•, •, •,....... Der Flötenspieler des Khores.
γ, γ,.......... Ein Chor von 15, von der Seite der Heimath in der langen Ordnung eintretend und einschwenkend.
λ............ Derselbe Chor, in der breiten Ordnung
χ............ Ein Chor von 12, nach der Seite der Fremde in der breiten Ordnung abgehend.

EIGENTHUM DER STADT
AUGSBURG

Alt. 4
Gemelli

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Genelli, Hans Christian,

Das Theater zu Athen, hinsichtlich auf Architectur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt

Berlin [u.a.] 1818

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- 4 Alt 125
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11205908-4